Universitatea de Vest din Timişoara
Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie

Universitatea din Szeged
Facultatea de Litere

QUAESTIONES ROMANICAE

IV

Lucrările Colocviului internaţional
Comunicare şi cultură în România europeană
ediţia a IV–a /2–3 octombrie 2015

JATE Press
SZEGED UNIVERSITY PRESS

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIŞOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

UNIVERSITATEA DIN SZEGED
FACULTATEA DE LITERE

QVAESTIONES ROMANICAE

Nr. IV

Lucrările Colocviului internaţional
Comunicare şi cultură în Românía europeană
(ediţia a IV-a / 2-3 octombrie 2015)

Papers of the International Colloquium
Communication and Culture in Romance Europe
(Fourth Edition / 2nd-3rd of October 2015)

ISSN – 2457 8436
ISSN-L - 2457 8436

- „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged
- **Editura Universității de Vest din Timișoara**

2016

Comitet onorific / Honorary Committee:

Florica Bechet (Universitatea din Bucureşti)
Doina Benea (Universitatea de Vest din Timişoara)
Jenny Brumme (Universitatea din Barcelona)
Accad. DHC **Riccardo Campa** (Istituto Italo-Latino Americano, Roma)
Sanda Cordoş (Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)
Ioana Costa (Universitatea din Bucureşti)
Acad. **José Manuel González Calvo** (Universitatea din Extremadura, Cáceres)
Acad. DHC **Michael Metzeltin** (Universitatea din Viena)
Ileana Oancea (Universitatea de Vest din Timişoara)
Adriano Papo (Universitatea din Udine)
Lăcrămioara Petrescu (Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi)

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:

Florica Bechet	floribecus@yahoo.com	(Universitatea din Bucureşti) - limba şi literatura latină
Mirela Borchin	mirelaborchin@yahoo.com	(Universitatea de Vest din Timişoara) - limba şi literatura română
Norberto Cacciaglia	norberto.cacciaglia@unistrapg.it	(Università per Stranieri, Perugia) - limba şi literatura italiană
Monica Fekete	monicfekete@yahoo.it	(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca) - limba şi literatura italiană
Elena Ghiță		(Universitatea de Vest din Timişoara) - limba şi literatura franceză
Coman Lupu	comanlupu@yahoo.es	(Universitatea din Bucureşti) - limba spaniolă
Veronica Manole	veronica.manole@gmail.com	(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca) - lb. şi literatura portugheză
Elena Pîrvu	pival@clicknet.ro	(Universitatea din Craiova) - limba şi literatura italiană
Liana Pop	liananegrutiu@yahoo.fr	(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca) - limba şi literatura franceză
Eleonora Ringler-Pascu	eleonora.ringlerpascu@gmx.de	(Universitatea de Vest din Timişoara) - teatru şi muzică
Andreea Teletin	andreea.teletin@lls.unibuc.ro	(Universitatea din Bucureşti) - limba şi literatura portugheză
Maria Ţenchea	mtenchea@yahoo.com	(Universitatea de Vest din Timişoara) - limba şi literature franceză
Oana Sălişteanu	salioana@yahoo.com	(Universitatea din Bucureşti) - limba şi literatura italiană

Editor coordonator / Editorial Coordinator:

Valy Ceia valy.ceia@e-uvt.ro

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela Boncea	bonceamirela@yahoo.it
Emina Căpălnăşan	astarteea@yahoo.com
Remus Mihai Feraru	remusferaru@yahoo.fr
Ramona Maliţa	maliţa_ramona@yahoo.fr
Silvia Madincea-Paşcu	silvia_madincea76@yahoo.com
Simona Regep	simonaregep@yahoo.com
Dumitru Tucan	btucan@gmail.com
Bogdan Ţâra	tarabogdan@yahoo.fr
Iolanda Vasile	iolanda.vasile@gmail.com
Luminiţa Vleja	lumivleja@yahoo.com

Secretar de redacţie / Editorial Assistant:

Călin Timoc calintimoc@gmail.com

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa / Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timişoara, Bd. Vasile Pârvan nr. 4, RO – 300223,
Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie,
CENTRUL DE STUDII ROMANICE DIN TIMIȘOARA, sala 410

Info: http://litere.uvt.ro/conferinta/
Mail: ciccre@gmail.com

Cuprins * Contents

Cuvânt-înainte (Comitetul editorial) * Foreword (Editorial Board) 8
Bun venit la CICCRE ! * Welcome to CICCRE ! (Valy Ceia) 9
Palavra de abertura * Opening Word (*Embaixador* João-Bernardo Weinstein) 10

***Comunicări în plen* * Plenary Session** ……..……. 13
Giovanni CAPECCHI, Storia letteraria del tronco parlante, dall'*Eneide a Pinocchio* *
(The literary history of the talking tree trunk) ……..…..…… 14
Dinu FLĂMÂND, Pagini de estetică şi de autointerpretare: Fernando Pessoa, abstractorul *
(Pages of aesthetics and self-interpretation: Fernando Pessoa, the abstractor) …….....…... 24
Petrea LINDENBAUER, Viziunea lumii în *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* a lui Reginaldo de Lizárraga (cca. 1600) *
(The vision of the world in Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile by Reginaldo de Lizárraga) 30
Iosif CHEIE-PANTEA, Eminescu şi Cioran. Pozitivitatea negativului *
(Eminescu and Cioran. The positive character of the negative) ……..…..…… 42

***Limba şi literatura latină* * Latin Language and Literature** 51
Valy CEIA, G.I. Tohăneanu, personalitate a filologiei clasice şi româneşti *
(G.I. Tohăneanu, An Outstanding Figure of the Classical and Roumanian Philology) 52
Gabriela RADU, Reactualizarea unor derivate inedite în traducerea *Eneidei* *
(Reassessment of Unusual Derivatives in Translation of the *Aeneid*) ……...…. 55
Maria SUBI, Elemente de cromatică vergiliană în traducerea lui G.I. Tohăneanu *
(Elements of Vergilian Chromatics in G.I. Tohaneanu's Translation) ……..…….. 63
Dumitru VLĂDUŢ, O carte reprezentativă a lui G.I. Tohăneanu: *Cuvinte româneşti* *
(A Representative Book by G.I. Tohăneanu: *Cuvinte româneşti - „Romanian Words"*) ……..…. 79
Ioana COSTA, File dintr-o *Odisee* de basm * (*Odyssey*, a Fairytale) ...……..…..... 85
Mădălina STRECHIE, *Eneida*, propaganda militară a Principatului lui Augustus *
(The *Aeneid*, the Military Propaganda of Augustus' Principate) ……..... 90
Simona GEORGESCU, Herman Hilmer – precursor al cognitivismului. Posibile aplicări şi dezvoltări ale teoriei sale în spaţiul latino-romanic *
(From 'Stroke' to 'Prominence': a Common Cognitive Pattern Analyzed throughout Latin and the Romance Languages) ……..... 98
Elena Iuliana BUGHIRICĂ, Virtuţile practice ale înţeleptului la Cicero *
(The Practical Virtues of the Sage in Cicero) ……..…….... 108
Antuza GENESCU, Estetica macabrului în tragediile senecane *
(The Aesthetics of the Macabre in Seneca's Tragedies) ……..……..……..... 118
Traian DIACONESCU, ARBOR LOQUENS. Miraculosul magic în *Ţiganiada* *
(ARBOR LOQUENS. The Magical Marvellous in *Ţiganiada*) ……..……..... 125

***Limba şi literatura română* * Romanian Language and Literature** 131
Florina-Maria BĂCILĂ, Consideraţii privind participiile negative în lirica lui Traian Dorz *
(Some remarks regarding the negative participles in Traian Dorz's lyric) 132
Gabriel BĂRDĂŞAN, Moştenit sau împrumutat? Despre originea unor termeni istroromâni *
(Inherited or borrowed? About the Origin of some Istroromanian Words) 142
Mirela-Ioana BORCHIN, Receptarea poetului Eugen Dorcescu în spațiul hispanic *
(Eugen Dorcescu in the Hispanic Approach) 157
Valentin DEDU, Profilul paremiologic al românului *
(Paremiological profile of the Romanian) 165
Gabriela GLĂVAN, În mintea copiilor. Asimilări ale infantilului în imaginarul
avangardelor istorice * (Childish things. Assimilation of the Infantile in
the Imagination of the Historical Avant-garde) 174
Roxana JOIȚA KHALIFA, Specializarea sensului în terminologia mass-mediei.
Dezambiguizare semantică şi contextuală * (The Specialization of the Meaning in
the Terminology of Mass Media. Semantic and Contextual Disambiguousation) 179
Karla LUPŞAN, Marea doamnă a lingvisticii romanice – Profesor onorar dr.
dr. h. c. mult. Maria Iliescu * ("La Grande Dame" of Romance Linguistics –Professor dr.
dr. h. c. mult. Maria Iliescu) 186
Ileana OANCEA, Nadia OBROCEA, Eugeniu Coşeriu şi Gheorghe Ivănescu.
Mari concepte ale lingvisticii * (Eugeniu Coșeriu and Gheorghe Ivănescu.
Great concepts of linguistics) 198
Alina-Iuliana POPESCU, Ana Blandiana – o poetică a interiorităţii (de la modelul
internaţional de receptare critică, la cel autohton) * (Ana Blandiana – the poetics
of interiority [between its international and national critical reception]) 211
Raluca POPESCU, Omonimia ca sursă a jocurilor de cuvinte în limbajul
publicitar românesc actual * (Homonymy as a source of puns in current
Romanian language of advertising) 218
Cristina SICOE, Inovații semantice de origine sârbă în subdialectul bănățean *
(Serbian loans which present innovations in meaning in Banat's subdialect) 242
Roxana STOCHIȚOIU, Structuri predicative compuse *
(Compound predicaiv structures) 250
Maria VÂTCĂ, *Paparuda* în Valea Almăjului, jud. Caraş-Severin *
(*Paparuda* in Almăj Valley, Caraş-Severin County) 261
Sorin D. VINTILĂ, Imaginar şi fantastic literar * (The Fantastic Imagery in Literature) 269

***Lingua e letteratura italiana* * Italian Language and Literature** 273
Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ, L'intercomprensione – una possibile svolta comunicativa
in ambito romanzo * (Intercomprehension – a Possible Communicative Breakthrough
within Romance-Speaking Area) 274
Daniela BOMBARA, Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco
alla scomposizione umoristica pirandelliana: un percorso evolutivo
fra letteratura e teatro * (The Sicilian fantastic culture from the *Nineteenth-century*
Gothic to the Pirandellian humoristic dismantling: an evolutionary path
between literature and theatre) 283
Aleksandra BLATEŠIĆ, Personaggi storici, mitici ed immaginari nella fraseologia
e paremiologia italiana * (Historical, mythical and imaginary characters
in Italian phraseology and paremiology) 299

Sandro CERGNA, Per un concetto di “etinia” (etica + ironia) nei racconti in dialetto istrioto di Giovanni Obrovaz * (The Concept of “Ethiny” (ethics + irony) in Giovanni Obrovaz’s Stories in the Istriot Dialect) ……..…….. 312

Monica FEKETE, “Follia” di un personaggio, “follia” di un autore. Alcune osservazioni su Ariosto e Tasso * ("Madness" of a character, "madness" of an author. Some observations of Ariosto and Tasso) 319

Delia Ioana MORAR, Il libro come passione e provocazione per Eco e Borges * (The Book as a Passion and Challenge for Eco and Borges) 326

Silvia Madincea PAŞCU, Il testo medico-psicologico in inglese e italiano (proposta didattica) * (The Medical Psychological Text in English and Italian – A Teaching Proposal) 334

Oana SĂLIŞTEANU, *Vita* e *Morte* commentate nei proverbi italiani e romeni * (*Life* and *Death* Commented in Italian and Romanian Proverbs) ……..…. 342

Leonardo SARACENI, Dante e la Musica nella *Divina Commedia* * (Music in Dante's *Divine Comedy*) 351

***Langue et littérature françaises* * French Language and Literature** 361

Eugenia ARJOCA -IEREMIA, Tradition et innovation dans l’étude des modalités en linguistique romane: *l’Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, du professeur Eugène Tănase * (Tradition and Innovation in the Study of Roman Linguistics Modalities: The *Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, by Professor Eugen Tănase) 362

Ramona MALIŢA, Un ambassadeur de l’écrivain: le chronotope. Le cas des « Rêveries » de Jean-Jacques Rousseau ……..... 373

Ioana-Maria MARCU, La littérature des « intrangers » - une littérature « de l’exil », « sur l’exil » « en exil » ? 386

Roxana NOJA, Analyse du chronotope dans le roman français postmoderne. Étude de cas: *Petites scènes capitales* de Sylvie Germain ….……..…….. 398

Liana ŞTEFAN, Iulia PARA, La chambre dans le théâtre de Cocteau: enfer ou purgatoire ? * (The Room in the Theater of Cocteau: Hell or Purgatory?) 410

Cristina TĂNASE, Eugenia TĂNASE, Une dette envers la France, remboursée durant toute une vie: le professeur Eugen Tănase * (A Debt towards France, Paid off during a Whole Life: the Professor Eugen Tănase) ……..…….. 416

***Lengua y Literatura Española* * Spanish Language and Literature** 429

Mihai ENĂCHESCU, Inestabilidad léxica en el paradigma románico del ser humano – un enfoque diacrónico * (Lexical instability in the romance paradigm of human being – a diachronic approach) 430

Raluca CIORTEA, ¿Existe un patrón común en la producción literaria del exilio rumano? Sí: la *matriz estilística* * (Is there a common patron of the literary production of the Romanian exile? Yes: the *stylistic matrix*) ……..…..…….. 441

Leticia GÁNDARA, La búsqueda de una lengua universal: lenguas *a posteriori* * (The search for a universal language: *a posteriori* languages) ……..……..…….. 446

Mirela Ioana LAZĂR, Usos de la intertextualidad en *Retirada*, de Carmen Martín Gaite: lenguaje militar, lemas falangistas y jerga infantile * (The Use for Intertextuality in *Retiradas* by Carmen Martín Gaite: Military Language, Falangist Slogans and Children Jargon) ……..…….……. 454

Sanda-Valeria MORARU, La presencia de Vintilă Horia en el periódico rumano "Carpații" de Madrid * (Vintilă Horia in the Romanian newspaper "Carpaţii" of Madrid) ……..... 460

Elisa MORIANO MORALES, RalucaVÎLCEANU, ¡"Colóquele" la tilde a esta palabra! * ("Place" the graphic accent correctly!)……..……..……... 467

Patricia LUCAS, El lenguaje engañoso del vizcaíno: tópico y ficción en el entremés de Cervantes * (The Misleading Language of The Basque Impostor: Topic and Fiction in Cervantes' Interludes) …….....…. 474

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA, Albores del pictorialismo y la écfrasis en dos estudios hispánicos de Leo Spitzer * (Dawn of pictorialism and ekphrasis in two Hispanic studies by Leo Spitzer) 482

Lavinia SIMILARU, La belleza en *Marianela* de Benito Pérez Galdós * (The beauty in *Marianela* by Benito Pérez Galdós) ……..... 493

Sorina Dora SIMION, La figura de Fernando Pessoa en la narrativa de Enrique Vila-Matas * (Fernando Pessoa in Enrique Vila-Matas'snarrative) ……..……..……..…….. 504

Silvia-Alexandra ȘTEFAN, Historia como magistra vitae: «pura verdad» o construcción ficticia. La imagen de Don Juan de Austria en los escritos de Fernando de Herrera (1534-1597) * (History as magistra vitae: «la pura verdad» or fictional construct. The image of Don Juan de Austria in the writings of Fernando de Herrera (1534-1597)) ……..……..... 513

Luminiţa VLEJA, Perspectivas recientes en la lingüística románica rumana * (Recent perspectives in the Romanian Romance linguistics) ……..……..…….. 522

***Língua e literatura portuguesa* * Portuguese Language and Literature** 535

António M. FERRO, Lucian Blaga nas Cortes da Saudade – um momento do encontro luso-romeno no curso do tempo * (Lucian Blaga in At the Courtyard of Yearning – a moment in the luso-romanian encounter along the years) 536

Veronica MANOLE, A compreensão do oral na aprendizagem do português como língua estrangeira: desafios e algumas soluções * (The oral comprehension in the learning of PLE: challenges and some solutions) ……..……..…... 542

Daniel PERDIÃO, Brederode e Mateiu Caragiale. Martinho de Brederode, poeta, embaixador e personagem literária * (Brederode and Mateiu Caragiale. Martinho de Brederode, poet, ambassador and literary character) ……..…….. 552

Cristina PETRESCU, O "topos do indizível": Fradique Mendes e Fernando Pessoa * (The "topos of inexpressible": Fradique Mendes and Fernando Pessoa) ……..…..…. 558

Isabelle SIMÕES MARQUES, Andreea TELETIN, A crise como argumento de venda: uma abordagem linguística de alguns anúncios publicitários portugueses e franceses * (The crisis as a selling point: a linguistic approach of some Portuguese and French commercials) ….…. 565

Júlia ZUZA, Do álbum ilustrado da editora Planeta Tangerina à virtualidade: o livro infantojuvenil como possibilidade de pensamento * (From Planeta Tangerina' illustrated album to virtuality: children's book as a possibility for thought) …….....……. 581

***Teatru şi Muzică* * Theatre and Music** 589

Mădălina GHIȚESCU, Teatrul portabil în spațiul european * (Portable Theatre in the European Context) 590

Eleonora RINGLER-PASCU, Peca Ștefan – experiment de teatru interactiv * (Peca Ștefan's Interactive Theatrical Experiment) 595

Mihaela-Silvia ROȘCA, Locul *Rapsodiilor române* de George Enescu în contextul școlii naționale de compoziție * (Stylistic and interpretative approaches of the Romanian Rhapsodies by George Enescu) 603

Roxana UTALE, Eduardo De Filippo, de la autor dialectal la dramaturg internaţional * (Eduardo De Filippo: from the Local Color Playwright to the International Dramatist)..... 609

Simona VINTILĂ, Reteatralizarea teatrului românesc în spațiul european contemporan: teatrul indepedent * (The Retheatralisation of the Romanian Theatre in the Contemporary European Environment: the Independent Theatre)..... 619

***Istorie şi religie* * History and Religion** 625

Remus Mihai FERARU, Conceptul de Romania în izvoarele literare apusene și bizantine (secolele IV-XV) * (The Concept of Romania in Western and Byzantine Literary Sources (4th to 15th centuries)) 626

Raluca-Corina BACIU, Particularitățile influenței franceze mijlocite de ruși în Principatele române (secolele XVIII-XIX) * (The particular cases of the French influence through Russian occupants during the 18th and 19th centuries in the Romanian principalities) 635

Pătruţ – Nicolae BĂNĂDUC, Personalităţi româneşti în discursul de amvon la monahul Nicolae Delarohia * (Romanian personalities in the pulpit speech at Nicholas Delarohia monk) 648

Felicia MIOC- NOVACOVICI, Viața și activitatea jurnalistului Gheorghe Novacovici * (Life and activity of journalist Gheorghe Novacovici) 660

Mihaela MEHEDINŢI-BEIEAN, Presa românească din Transilvania şi ideea latinităţii. Studiu de caz: George Bariţ * (The Romanian Press from Transylvania and the Idea of Latinism. Case study: George Bariţ) 663

Radu PĂIUŞAN, Aspecte din istoricul activităţii Uniunii Patrioţilor în Banat în anul 1944 * (Aspects of the historical activity of the Patriots Union in the Banat county in the year 1944) 677

Gizella NEMETH, Adriano PAPO, Le vicende e la corografia della Transilvania nei Commentarii di Ascanio Centorio degli Ortensi. XVI sec. * (Events and Chorography of Transylvania in the Commentaries by Centorio degli Ortensi. XVIth Century) 689

Laurenţiu NISTORESCU, Alianțe și parteneriate romano-barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-VI: Conexiunile lui Flavius Aetius * (Roman-Barbarian Alliances and Partnerships in the Dacian-Moesic Area throughout the third and sixth centuries A.D.) 701

Laura SPĂRIOSU, Mic studiu despre femeile române din Voivodina * (Short Study about Romanian Women in Voivodina) 711

Călin TIMOC, Fondatorul Muzeului orășenesc din Reșița, profesorul Octavian Răuț * (Reșița City Museum founder, the Professor Octavian Răuț) 718

***Recenzii* * Reviews** 721

Silvia Madincea Paşcu, *Le espressioni idiomatiche in italiano, romeno e inglese*, Mirton/Amphora, Timişoara, 2010, (Mirela BONCEA) 722

Loredana Pungă, *Language in Use: Metaphors in Non-Literary Contexts*, Cambridge Scholars Publishing, 2016 (Mirela BONCEA) 723

Quand les poètes se rencontrent dans l'ouvroir de la critique * Letiţia ILEA , *L'Univers poétique de Boris Vian*, Cluj-Napoca, éditions Grinta, 2010, (Ramona MALIȚA) 725

Galán Rodríguez, Carmen, Montero Curiel, M.ª Luisa, Martín Camacho, José Carlos, Rodríguez Ponce, M.ª Isabel (coords.), *El discurso de la gramática. Estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo, Cáceres*, Universidad de Extremadura, 2015 (Luminița VLEJA) 727

Cuvânt-înainte

Dacă volumul ediţiei precedente l-am consacrat problemei influenţei limbilor romanice asupra altor limbi şi culturi din Europa sau de pe alte continente, în numărul de faţă din ***Questiones Romanicae (QR)***, care reuneşte cele mai relevante lucrări de la *Colocviul internaţional „Comunicare şi cultură în Romània europeană”*, ţinut la Universitatea de Vest din Timişoara, în 2-3 octombrie 2015, vor fi analizate figuri şi personalităţi academice, care, prin activitatea depusă şi, mai ales, prin opera lor literară sau ştiinţifică, au contribuit la îmbogăţirea patrimoniului imaterial al popoarelor romanice.

CICCRE a omagiat figuri ilustre, precum cea a celebrului Dante Alighieri, de la a cărui naştere s-au sărbătorit 750 de ani. De asemenea, dat fiind că s-a creat în cadrul colocviului şi o secţiune pentru limba şi literatura portugheză, a fost evocată şi personalitatea lui Fernando Pessoa, de la a cărui moarte s-au împlinit 80 de ani. Ambele personalităţi au însemnat enorm pentru dezvoltarea Romàniei, ca spaţiu de cultură şi civilizaţie care cuprinde, în principal, Europa şi America Latină, având o dinamică şi o anvergură cu totul remarcabile.

Deoarece *Teatrul* şi *Muzica* au jucat un rol major în promovarea culturii popoarelor latine, am considerat că, începând cu acest număr din ***QR,*** este bine să dedicăm un spațiu aparte acestor domenii. Interesul crescând pentru analiza artelor vizuale și acustice ne dă speranța că numărul lucrărilor colocviului va crește de la un an la celălalt.

Chiar dacă volumul de față creează impresia unui mozaic multicolor de idei și informații, suntem convinși că paginile sale vor fi citite cu mare plăcere, întrucât o temă precum: *Personalităţi, fenomene şi momente în evoluţia spaţiului romanic* nu poate să fie decât incitantă și atrăgătoare.

Comitetul editorial

Excelența Voastră Domnule Ambasador,
Excelențele Voastre Domnilor Consuli,
Onorat reprezentant al Institutului Cultural Francez,
Distinsă Doamnă Decan, Distinsă Doamnă Director,
onorați invitați, distins auditoriu,

Îmi face o deosebită bucurie să vă urez bun venit la manifestarea consacrată Românieі, în anul universitar tutelat de sărbătorirea a 60 de ani de la înființarea facultății noastre, azi Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie. Este unul dintre motivele pentru care drept tematică a ediției a IV-a a Colocviului Internațional „Comunicare și cultură în Românіa europeană” am ales evocarea personalităților și a momentelor semnificative din istoria unui teritoriu complex, covârșitor prin însemnătate pentru patrimoniul european. Totodată, prin inițierea secțiunii de portugheză, evenimentul care ne reunește își rotunjește structura.

Dacă se vorbeşte, cu obstinaţie aproape, despre „ingratitudinea” memoriei umane – în fond, fatalmente subiectivă –, acest colocviu și, cu deosebire, ediția aceasta, intitulată *Personalități, fenomene și momente în evoluția spațiului romanic*, se înscrie, dimpotrivă, în şirul acţiunilor menite să păstreze vie conştiinţa faptului că suntem verigi dintr-o umanitate în desfăşurare. „Noutatea nu e nimic în sine, dacă ea nu prezintă o oarecare legătură cu ceea ce a precedat-o”, constată într-una dintre reflecţiile sale Ricardo Reis, heteronim al lui Fernando Pessoa. Nevoia de nou, de altceva, are noimă doar în măsura în care se articulează sincronic şi diacronic. Actualitatea cea mai durabilă revendică imperativ asimilarea antecesorilor. /Respectând legea filogenezei idealurilor,/ „Când se clădeşte o lume nouă, amintirea celei vechi trebuie ţinută trează în inimă şi minte.”, ne încredințează Tudor Vianu. Bătrâneţea umanităţii ni se dezvăluie, aşadar, drept izvorul şi, totodată, depozitarul propriilor virtuţi şi idealuri. În felul acesta nu privim trecutul ca un tărâm ideal, îndepărtat şi intangibil, ci ca sursa, imboldul propriilor izbânzi. A înainta înseamnă implicit a privi îndărăt, căci nu există înaintare autentică atâta vreme cât nu stai cu un ochi îndreptat înspre trecut. Lupta cu cei vechi, în măsura în care există, trebuie să manifeste agonia (folosesc cuvântul în sensul său etimologic) celui care îşi asumă statutul împovărător de apropriere a manifestărilor altitudinale ale acestora şi, în acelaşi timp, de model pentru cei care ne vor succeda. Jean-Yves Boriaud surprinde în cartea sa despre cetatea eternă această dimensiune: Roma reprezintă spațiul „unde nimic din ce s-a întâmplat nu s-a pierdut şi unde toate fazele recente ale dezvoltării sale se găsesc alături de cele vechi”. E, în fond, ceea ce conferă forță devenirii romane. De aceea, *imagines maiorum* rămân să jaloneze, să ghideze drumul nostru prin lume; *mutatis mutandis*, Dante ori Petrarca *și* despre asta ne vorbesc, nu-i aşa?

Privirea înspre trecut, dinamică, este parte intrinsecă a privirii spre viitor; nu încremenirea într-o admirație convențională a trecutului, ci activarea unui mecanism al revelării prin actualizare constituie fundamentul acestei ediții a manifestării noastre. Gândind asupra temporalității, Ortega y Gasset reflectează că „a te eterniza înseamnă a-ți aminti și a prevedea”. Colocviul internaţional „Comunicare şi cultură în Romania europeană” se întemeiază tocmai pe atare instanţe ale profilării elementelor devenirii noastre.

Îngăduiți-mi să adresez câteva cuvinte și în limba întemeietoare a colocviului, latina:

Numquam fuit neque inveniri potest unitas Europaea sine vero fundamento historico Romano. Oportet ideo Europaei cognoscant unitatem suam culturalem. Per convocationem Internationalis Colloquii „Communicatio et Cultura in Romanitate Europaea", huius creare spatium academicum intendimus, ubi res tractentur ad favendam unitatem identitatemque medii culturalis Romanitatis pertinentes. Probatio conservatioque identitatis Europeae Unionis partium inter rationes fundamentales eiusdem componentium eminent.

Itaque studium restaurandi, territorialem, necnon et spiritualem, mundi Romani unitatem manifestum est, occidentali et orientali Romania sub eadem tutela positis. Post annos plus quam bis centum, Romanitatis studia viam propriam investigationis ediderunt, simulque magnam apertionem ad novitatem, interdisciplinaritatem, culturarum quoque pluralitatem integrandas monstraverunt. Ideo magno cum gaudio gratias maximas ago omnibus participitibus huius internationalis congressus scientiarum. Persequite, quaeso, hoc optimum opus!

Salut călduros organizarea acestei manifestări, menită să redimensioneze dintr-o perspectivă complexă, integratoare, elementele unităţii în diversitate, armonia dinamică şi perenă a europenităţii nutrite de romanitate. Mult succes!

Prodecan al Facultății de Litere, Istorie și Teologie
Conf. univ. dr. ***Valy Ceia***

Colóquio "Comunicação e Cultura na Roménia Europeia"

2-3 de outubro de 2015, Universidade de Oeste, Timişoara

Começaria por felicitar a Universidade de Oeste – Timişoara pela iniciativa da realização deste colóquio, reunião que vem no seguimento de anteriores e que confirma o interesse em reunir pessoas e em permitir o contacto e a troca de impressões entre representantes de diferentes culturas e instituições, que se vão debruçar sobre diferentes formas de comunicação, sobre diferentes aspetos da comunicação em idiomas de origem latina.

O Latinismo, o mundo românico, é o nosso mundo.

Fernando Pessoa, um dos poetas que será aqui recordado, afirmava, numa expressão que se tornou célebre, que a língua portuguesa era a sua pátria.

Acredito que podemos, também nós, afirmar que o mundo que a cultura latina foi criando, talhando e formando ao longo dos séculos, também se tornou a Pátria comum a um grande número de povos que encontram na latinidade a sua identidade e personalidade.

A Roménia e Portugal situam-se nos extremos de um vasto espaço que reúne uma grande diversidade, mas – ao mesmo tempo – tantas similitudes.

Na realidade, qualquer um de nós que viaje, que se desloque através dos muitos países que hoje constituem este espaço, pode encontrar aspetos e traços que lhe são familiares.

Descobre-se que na diversidade criada, se mantêm uma quantidade de práticas e tradições que nos fazem sentir, de algum modo, sempre em casa. Seja através da forma de viver e de sentir a família, seja pelo gosto da culinária ou por um determinado estilo de vida…

Claro que este fenómeno, esta sensação de conforto, é mais óbvio e evidente nos países que mantêm idiomas de raiz latina. Pela simples razão que nestes – para além dos muitos outros aspetos que possam ser comuns – existe a língua!

A língua, que nos permite comunicar com maior facilidade, que nos permite apreender melhor – e apreciar – as diferenças e as peculiaridades que caracterizam cada ser humano.

Falar o idioma do nosso interlocutor, é como abrir uma porta que conduz mais diretamente à sua alma. E é evidente que entre os idiomas de raiz latina existem similitudes que os tornam de imediato mais percetíveis a todos os seus falantes.

Para além de nos facilitar a comunicação, tornando-a mais imediata, o falar o idioma do outro permite que sejamos melhor aceites e que, assim, aceitemos nós, melhor.

É por esta razão tão fundamental – a aceitação do próximo – que me parece tão louvável que a Universidade de Timişoara, não obstante algumas dificuldades materiais, insista em manter a oferta de idiomas estrangeiros e procure, designadamente através de reuniões como a de hoje, manter-se aberta à discussão e à troca de ideias, conhecimentos e informações.

Posso apenas deixar um apelo para que esta vontade de comunicação e de abertura permaneça e, quem sabe, possa mesmo ser aumentada.

Acredito que ao manter o ensino de idiomas estrangeiros nos seus currículos, a Universidade de Timisoara está a contribuir de forma muito concreta e construtiva para a melhoria e para o desenvolvimento da comunicação, não só dentro da Roménia, mas também com muitos dos seus parceiros europeus e, ainda, não europeus, pois há muito tempo que idiomas como o Espanhol ou o Português são partilhados por muitos milhões de pessoas espalhadas por todo o mundo, criando pontes entre povos e nações.

No folheto que anuncia este colóquio, aparece uma ponte, cujo acesso é controlado por uma torre na qual existe uma porta.

Gostaria de exprimir o meu fortíssimo desejo para que – de futuro- todos aqueles que o quiserem, possam atravessar essa ponte e possam atingir a outra margem do rio sem quaisquer entraves ou dificuldades… e sem que a porta deixada para trás se feche alguma vez!

Palavra de abertura do Sr. Embaixador João-Bernardo Weinstein
(Representante da Embaixada de Portugal em Bucareste)

Comunicări în plen

Plenary Session

Giovanni CAPECCHI
(Università per Stranieri di Perugia)

Storia letteraria del tronco parlante, dall'*Eneide* a *Pinocchio*

Abstract: (**The literary history of the talking tree trunk).** This speech aims at retracing the literary history of the talking tree trunk from the Aeneid by Virgil (the episode of Polidor), Inferno by Dante (the Wood of the Suicides) and Orlando Furioso by Ariosto (Astolfo transformed into a myrtle tree on Alcina's island), up to Pinocchio by Carlo Collodi, who combines - in the first chapter, the literary and the fairy tale traditions with the tree trunk that laughs and speaks.
Through the study of this specific topic, this work will show how, in classical and modern literature, themes and motifs are recalled and put each time in a different context, modified in their inner meaning, transformed by the poetic sensibility of each author and in the passage from one historical period to another.

Keywords: Talking tree trunk, Virgilio, Dante, Ariosto, Pinocchio

Riassunto: L'intervento vuole ricostruire la storia letteraria del tronco che parla, dall'Eneide di Virgilio (con l'episodio di Polidoro) all'Inferno di Dante (nella selva dei suicidi) e all'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto (con Astolfo trasformato in mirto nell'isola di Alcina), fino ad arrivare a Pinocchio di Carlo Collodi, che mette insieme – nel suo primo capitolo, con il pezzo di legno che ride e parla – tradizione letteraria e tradizione favolistica. Il percorso ha soprattutto lo scopo di far vedere, attraverso un caso ben preciso, come nella letteratura, tra mondo classico e mondo moderno, vengano ripresi temi e motivi, volta per volta inseriti però in contesti diversi, modificati nel loro significato, trasformati dalle sensibilità poetiche dei singoli autori e nel passaggio da un periodo storico ad un altro.

Parole-chiave: Tronco parlante, Virgilio, Dante, Ariosto, Pinocchio

L'episodio narrato da Virgilio nel III libro dell'*Eneide* è molto noto. Enea, in fuga da Troia, approda a Cartagine, accolto da Didone, e, su richiesta della regina, racconta la storia del suo viaggio. La vicenda dell'esilio di Enea inizia con l'approdo in Tracia, dove l'eroe troiano immagina di poter costruire una nuova città. Mentre getta le basi per edificare le mura, si prepara ad offrire sacrifici agli dei e, per ornare gli altari, cerca di cogliere i rami di un mirto che si trova su una collina. Assiste così ad un orrendo prodigio (*Horrendum… monstrum*):

> Nam quae prima solo, ruptis radicibus, arbor
> Vellitur, huic atro licuntur sanguine guttae
> Et terram tabo maculant.

[L'arbusto che, rotte le radiche, per primo dal suolo / è divelto, ecco ne colano gocce di sangue corrotto, / putredine macchia la terra][1].

[1] Faccio riferimento all'edizione e alla traduzione dell'*Eneide* curata da Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1970, pp. 84-87.

Enea è preso dall'orrore (*gelidus… formidine*), prova a cogliere un secondo ramo e anche da questo esce del sangue. Con il cuore in tumulto compie un nuovo sforzo e, puntando i ginocchi a terra, strappa un terzo – più grande – ramo. È allora che dalla terra sulla quale il mirto affonda le radici esce un singhiozzo straziante (*gemitus lacrimabilis*) e con chiarezza si leva una voce:

> "Quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto,
> parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
> externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
> Heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum.
> Nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea texit
> Telorum seges et iaculis increvit acutis".

«"Perché, Enea, laceri un misero?"»: a parlare è Polidoro, che si lamenta per il dolore e invita l'esule ad abbandonare quella terra; il sangue – aggiunge Polidoro – non cola dal legno: i rami di quel mirto, infatti, sono nati dalle frecce appuntite con le quali è stato lacerato e ucciso il misero corpo. Lo stupore e l'orrore sono i sentimenti provati da Enea, che ricostruisce a Didone la storia di Polidoro: figlio di Priamo, mandato dal padre presso l'alleato re della Tracia una volta compresa la prossima fine di Troia, è stato ucciso a tradimento dallo stesso re, che ha appreso le sventure dei troiani e che si è così impossessato dei tesori che Polidoro aveva portato con sé: *[…] Quid non mortalia pectora cogis, / Auri sacra fames! […]* ("A che cosa non spingi i cuori degli uomini, maledetta bramosia dell'oro"). Enea riunisce i capi troiani, con loro decide di lasciare immediatamente quella terra assassina (*scelerata… terra*), non prima di aver reso gli onori funebri all'amico sventurato, gridando per l'ultima volta il suo nome.

Finisce così l'episodio di Enea in Tracia, che ha occupato una cinquantina di versi dell'*Eneide*. Ma non finisce la storia di questo episodio, collocato tra l'altro in un canto la cui apertura sarà ricordata anche da Ugo Foscolo allorché, nel sonetto *A Zacinto*, inserirà un calco virgiliano: il suo *diverso esilio* deriva direttamente dai *diversa exilia* di cui parla Enea al v. 4. C'è un prima, in questa storia, ma c'è, soprattutto, un dopo. L'antefatto è legato alla presenza di metamorfosi in testi e in racconti che precedono l'*Eneide* e al prologo dell'*Ecuba* di Euripide, nel quale Polidoro racconta la sua storia, mentre il suo corpo, insepolto, viene sballottato dalle onde del mare che lo portano ora al largo, ora sulla riva.[2] Ma anche questi che possono essere, come ha scritto Antonio La Penna, i «presupposti» dell'episodio dell'*Eneide*,[3] rivelano la forza inventiva e innovativa di Virgilio: è lui che riscrive la morte di Polidoro (non più, come nell'*Ecuba*, ripresa da questo punto di vista nelle *Metamorfosi* di Ovidio,[4] gettato in mare da una rupe, ma rimasto sulla terra, coperto dalla frecce nemiche); ed è lui che – volendo fare iniziare la narrazione del viaggio di Enea «in tono alto e cupo»[5] – inventa il prodigio mostruoso, espressionisticamente mescolato di orrore e sangue, della pianta parlante nata dai dardi assassini.

---

[2] Euripide, *Ecuba*, Traduzione di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963, pp. 13-17.
[3] A. La Penna, *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, in Virgilio, *Eneide*, Introduzione di A. La Penna, Traduzione e note di R. Scarcia, Milano, Rizzoli, 2002, Vol. I, p. 14.
[4] Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, pp. 429-438.
[5] A. La Penna, *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, cit., p. 14.

Da Virgilio occorre quindi partire per raccontare la storia letteraria del tronco parlante. Da Virgilio che rappresenta uno dei punti di riferimento letterari del Medio Evo (un Medio Evo italiano che non conosce Omero) e che è *il maestro* e *il dottore* di Dante, oltre che la sua guida nell'immaginario viaggio nell'oltretomba. Quando Dante, nel XIII dell'*Inferno*, arriva a presentare i suicidi, si ricorda di Polidoro. Riprende l'episodio dell'*Eneide*, ma lo trasforma: la storia che stiamo raccontando è fatta di continuità e di metamorfosi, lega testi letterari nati in epoche diverse e da distinte sensibilità ma dimostra anche che dalla poesia nasce nuova poesia;[6] considera le opere e gli autori come delle isole collegate tra loro da ponti in un arcipelago letterario ricco di rimandi e contaminazioni, ma vuole sottolineare anche come ogni epoca riscriva un episodio, lo faccia rivivere di nuova vita. L'ucciso Polidoro dal quale è nato un mirto diventa, in Dante, una intera selva formata da arbusti privi di foglie e di fiori, con i rami storti e velenosi nei quali sono state trasformate le anime dei suicidi:

> Non fronda verde, ma di color fosco;
> non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
> non pomi v'eran, ma stecchi con tosco (*Inf.* XIII, vv. 4-6).

In questa selva vivono le Arpie, quelle stesse Arpie «che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno». La poesia – che si muove libera tra i testi – apre il canto con un riferimento esplicito alla vicenda dei Troiani e unisce all'episodio di Polidoro un altro episodio raccontato da Enea a Didone, ma avvenuto in un momento successivo del viaggio narrato nello stesso III libro dell'*Eneide*. Virgilio invita Dante a troncare il ramo di una delle piante, per capire ciò che altrimenti sarebbe difficile raccontare e far credere. E il pellegrino in viaggio verso l'assoluto fa ciò che gli suggerisce la sua guida:

> Allor porsi la mano un poco avante
> e colsi un ramicel da un gran pruno;
> e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».
> Da che fatto fu poi di sangue bruno,
> ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
> non hai tu spirto di pietade alcuno?
> Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
> ben dovrebb'esser la tua man più pia,
> se state fossimo anime di serpi».
> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> da l'un de' capi, che da l'altro geme
> e cigola per vento che va via,
> sì de la scheggia rotta usciva insieme
> parole e sangue; ond'io lasciai la cima
> cadere, e stetti come l'uom che teme (vv. 31-45).

L'episodio prosegue con l'invito che Virgilio rivolge al dannato affinché racconti la sua storia (un invito – lo sottolineiamo perché questo particolare sarà utile in seguito – fatto con dolcezza, al quale il tronco non può sottrarsi: «E 'l tronco. "Sì col dolce dir m'adeschi, / ch'i' non posso tacere […]"»), con Pier della Vigna che narra la sua vicenda alla corte di Federico

[6] Continuità e metamorfosi stanno alla base anche della ben più ricca storia della presenza di Ulisse nella letteratura, ripercorsa da Piero Boitani in *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

II, con lo «spirito incarcerato» che – ancora sollecitato da Virgilio – spiega come avvenga la trasformazione dell'anima dei suicidi in pianta e cosa accadrà loro dopo il Giudizio Universale. Anche i suicidi, come tutti gli altri spiriti, andranno a riprendere i corpi, ma non potranno rivestirsene, «ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie» (v. 105); le loro spoglie saranno trascinate nella selva e ciascuno appenderà la propria alla pianta nella quale è stata trasformata la sua anima. Un'immagine di straordinaria forza poetica, che conferma la novità della poesia dantesca rispetto all'antecedente virgiliano – una novità che veniva sottolineata anche da Domenico Comparetti, sulle tracce della fortuna di Virgilio nel Medio Evo –;[7] una scena orrenda e tragica, quella di una selva di alberi spogli ai quali saranno per l'eternità attaccati dei corpi privi di vita: corpi appesi come quelli di tanti impiccati.[8] Racconta Pier delle Vigne:

> "Come l'altre verrem per nostre spoglie,
> ma non però ch'alcuna sen rivesta,
> ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
> Qui le strascineremo, e per la mesta
> selva saranno i nostri corpi appesi,
> ciascuno al prun de l'ombra sua molesta" (vv. 103-108).

Dante riprende Virgilio, ma scrive qualche cosa di profondamente diverso. Introduce una vera e propria metamorfosi (le anime sono trasformate in sterpi), moltiplica la drammaticità dell'episodio che nell'*Eneide* riguardava un singolo, introduce l'immagine finale della selva degli impiccati, rende ancora più tremenda la pena facendo lacerare i tronchi – che si lamentano e versano sangue – dalle Arpie e dalle anime degli scialacquatori, che cercano inutilmente di evitare – fuggendo nella selva e nascondendosi tra i rovi – la schiera di nere cagne che li insegue. E aggiunge anche un giudizio etico che manca nella sua fonte, facendo germogliare questo episodio dal terreno della cultura e della fede cristiana, che condanna i suicidi.

Dopo il canto XIII dell'*Inferno*, l'inizio del III libro dell'*Eneide* non potrà più essere letto nello stesso modo. I due episodi – e i due racconti – si sovrappongono: si legge Virgilio attraverso Dante, si fondono l'*Eneide* e l'*Inferno*, si creano nuove storie attingendo elementi dalla prima e dalla seconda fonte. Anche le traduzioni di Virgilio risentono dell'eco dantesca. C'è una parola che assume, nel canto XIII, una forza particolare, per la sua drammaticità e per la sua violenza, anche onomatopeica: *scerpi*.[9] Eugenio Montale (che a Dante – e al suo vocabolario – ricorre con costanza, recuperando dal canto XIII anche la rima *sterpi : serpi*),[10] non dimenticherà questo verbo allorché parlerà, nella raccolta *Ossi di seppia*, di «scerpate esistenze».[11] Ma ciò che preme qui sottolineare è che questo stesso verbo lo ritroviamo adoperato da alcuni traduttori dell'*Eneide*. Rosa Calzecchi Onesti, quando arriva a rendere in

[7] D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Vol. I, Livorno, Vigo, 1872, pp. 272-273.
[8] Nel commento a questo canto, Anna Maria Chiavacci Leonardi sottolinea come l'immagine dei corpi che saranno appesi ai rami tragga «la sua origine dal primo suicida della storia cristiana, cioè Giuda» (cfr. D. Alighieri, *Inferno*, Milano, Mondadori, 2012, p. 411).
[9] Leo Spitzer sottolineava la presenza nel canto XIII di un «simbolismo fonico», ottenuto attraverso l'uso frequente di parole onomatopeiche dal suono aspro, capaci di rendere «l'idea di tortura, di scissione, di sdoppiamento», centrale in un episodio dominato da «una disarmonia morale»: cfr. L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Letture dantesche*, a cura di G. Getto, Vol. I: *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 230-235.
[10] Cfr. *Meriggiare pallido e assorto*, in *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2010, p. 61.
[11] Ivi, p. 175.

italiano il v. 41 del III libro del poema virgiliano, «"Quind muserum, Aenea, laceras?"», ricorre a Dante e traduce: «"Enea, perché un misero scerpi?».[12] E anche Vittorio Alfieri, alle prese con la versione del testo virgiliano tra il 1790 e il 1793, rende *laceras* con lo stesso verbo italiano («"Deh, come / puoi tu scerpare un infelice?"»), anche se successivamente – come testimonia l'edizione critica della sua versione dell'*Eneide* – preferisce evitare il fin troppo esplicito calco dantesco per un più neutro – ma ugualmente forte da un punto di vista espressivo – *straziare* («"Deh, come / puoi tu, Enea, straziare un infelice?"»); una scelta, questa, indotta anche dal fatto che poco prima, traducendo i vv. 27-28, ha già ripreso da Dante l'altro verbo messo in bocca a Pier della Vigna nel suo lamento («"Perché mi schiante?"»):

> Nam quae prima solo, ruptis radicibus, arbor
> Vellitur […]

(che la Calzecchi Onesti traduce con: «L'arbusto che, rotte le radiche, per primo dal suolo / è divelto»)[13] diventa nella versione alfieriana:

> […] Ecco, dal suolo io schianto
> la verména primiera […][14].

Se alcune traduzioni rendono esplicito cosa significhi rileggere Virgilio attraverso Dante, un testo come il *Filocolo* di Boccaccio permette di capire – sul piano dei recuperi e delle metamorfosi letterarie – che cosa avviene in quello che è considerato il «primo grande romanzo originale della nostra letteratura»[15] allorché si tratta di mettere in scena un tronco parlante. All'indomani della morte di Dante, Boccaccio – legato al culto della *Commedia*, che diventa «divina» per una sua definizione, e a quello di Dante, che trascrive, studia tracciandone un profilo biografico e presenta ai fiorentini nelle prime pubbliche *lecturae* pronunciate al tramonto della propria esistenza – racconta la storia dell'amore tra Florio e Biancifiore, nata qualche secolo prima in Francia e di là diffusasi in molti paesi europei. Nella stagione del suo apprendistato letterario (il *Filocolo* risale agli anni tra il 1336 e il 1338), già mettendo al centro della sua narrazione la materia amorosa, tra disequilibri (sulla storia principale si innestano costanti deviazioni, che hanno fatto parlare di «scialo delle storie complementari»)[16] e spunti che saranno in seguito recuperati (come la storia della brigata di giovani che a Napoli si intrattiene in un bellissimo giardino raccontando storie, in anticipo su quanto accadrà nel *Decameron*), Boccaccio mescola fonti medievali e fonti classiche. Queste ultime sono per lui preziose quando si tratta di inserire nella narrazione alcune metamorfosi. Florio – il figlio del re di Spagna che, messosi sulle tracce dell'amata Biancifiore, decide, per non farsi riconoscere, di cambiare il suo nome in Filocolo – diviene pellegrino d'amore, percorre l'Italia da Verona a Partenope, si imbarca per la Sicilia, raggiunge Rodi e poi Alessandria d'Egitto, dove finalmente riesce a ricongiungersi con la ragazza amata. Inizia a questo punto il viaggio di ritorno, che prevede una nuova sosta a Partenope, con una deviazione nei boschi di Pozzuoli, dove viene incontrato un albero che

[12] *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, cit., p. 87.
[13] Ivi, p. 85.
[14] V. Alfieri, *Eneide*, a cura di M. Masoero e C. Sensi, Asti, Casa d'Alfieri, 1983, pp. 92-93.
[15] V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Vol. I: *Caccia di Diana-Filocolo*, Milano, Mondadori, 1967, p. 43. L'edizione del *Filocolo* è curata da Antonio Enzo Quaglio.
[16] A.E. Quaglio, *Introduzione* al *Filocolo*, ivi, p. 58.

parla. Florio ha infatti avvistato un bellissimo cervo, cerca di colpirlo con una freccia, ma la freccia ferisce le radici di un pino che iniziano a sanguinare e a parlare:

In questa maniera molti giorni dimorando, uno di quelli avvenne che essendo Filocolo co' suoi compagni entrato in un dilettevole boschetto, seguito da Biancifiore e da molte altre giovani, con lento passo, davanti a loro picciolissimo spazio, sanza esser cacciato, si levò un cervio: il quale come Filocolo vide, preso dalle mani d'uno dei suoi compagni un dardo, correndo il cominciò a seguire; e già parendogli essere al cervio vicino, s'aperse, e vibrato il dardo col forte braccio, quello lanciò, credendo al cervio dare; ma tra il cervio e Filocolo era quasi per diamitro posto un altissimo pino, nella stremità del cui duro pedale il dardo percosse, e con la sua foga un pezzo della dura corteccia scrostò dell'antico piede, egli e ella assai a quello vicini cadendo: alla quale sangue con dolorosa voce venne appresso, non altrimenti che quando il pio Enea del non conosciuto Polidoro, sopra l'arenoso lito, levò un ramo, e disse: – O miserabili fati, io non meritai la pena ch'io porto, e voi non contenti ancora mi stimolate con punture mortali! Oh felici coloro, a cui è licito morire, quando quello adimandano! –. E qui si tacque … Questa voce il veloce corso di Filocolo e de' suoi compagni, quasi tutti pieni di paura e di maraviglia, ritenne, e quasi storditi stavano riguardando, non sappiendo che fare; ma dopo alquanto filocolo con pietosa voce così cominciò a dire: – O santissima arbore, da noi non conosciuta, se in te alcuna deità si nasconde, come crediamo, perdona alle non volonterose mani de' tuoi danni: caso, non deliberata volontà, ci fece offendere. Purghi la tua pietà il nostro difetto, i quali presto ad ogni satisfazione, temendo la tua ira, siamo disposti –. Soffiò per la vermiglia piaga alquanto il tronco, e poi il suo soffiare convertendo in parole, così rispose: – Giovani, niuna deità in me si richiude, la quale se si richiudesse, i vostri pietosi prieghi avrieno forza di piegarla a perdonarvi: dunque, maggiormente me, il quale senza forza di vendicarmi dimoro, disideroso della grazia non tanto degli uomini, quanto ancora delle fiere, con ciò sia cosa che ciascuna nuocere mi possa, e nuoccia tal volta, né io possa ad alcuno nuocere; però bastimi il vostro pentere per satisfazione, né vi sia questo dagl'iddii imputato a colpa –. Seguì a questa voce Filocolo: – Dunque, o giovane, se gl'iddii, gli uomini e le fiere ti sieno graziosi e i tuoi rami con pietosa sollecitudine conservino interi, non ti sia noia dirci chi tu se', e per che qui relegato dimori –. Così rispose il pedale: – L'amaritudine, che la dolente anima sente, non può torre che a' vostri prieghi non sia sodisfatto, perché tanto è dalla dolcezza di quelli legata, che posponendo l'angoscia, desiderosa di piacervi, vuole che io vi risponda; e però così brievemente vi dico. La genitrice di me misero mi diede per padre un pastore chiamato Eucomos, i cui vestigii quasi tutta la mia puerile età seguitai; ma poi che la nobiltà dello 'ngegno, del quale natura mi dotò, venne crescendo, torsi i piedi dal basso calle, e sforzandomi per più aspre vie di salire all'alte cose, avvenne che, per quelle incautamente andando, nelle reti tese da Cupido incappai, delle quali mai isviluppare non mi potei: di che con ragione dolendomi, per miserazione degl'iddii, in quella forma che voi mi vedete, per fuggire peggio, mi trasmutaro –. E qui si tacque.[17]

La lunga citazione è necessaria per capire l'intreccio di fonti che Boccaccio adopera in questo episodio. Le *Metamorfosi* di Ovidio (un autore presente, nel *Filocolo*, anche con l'*Ars amandi*: è leggendo questo testo che Florio e Biancifiore scoprono il loro amore, complice anche

[17] Ivi, pp. 555-557.

Cupido inviato da Venere) rappresentano sicuramente un punto di riferimento (secondo Antonio Enzo Quaglio *il* punto di riferimento fondamentale)[18] per la storia del pastore Idalogo che si è innamorato perdutamente di una fanciulla, che cerca la morte dopo essere stato abbandonato da lei e che viene trasformato in un pino dalla pietosa Venere, nella speranza di mettere fine alle sue pene. Anche nel libro di Ovidio coloro che vengono trasformati in piante invocano, per lo più, la loro metamorfosi, la desiderano e la chiedono al dio di turno per sottrarsi ad un dolore o ad un pericolo, da Dafne trasformata in alloro alla ninfa Siringo mutata in un ciuffo di canne palustri, da Filemone e Bàucide alla ninfa Dríope, che dà vita a un giaggiolo, e a Ciparisso, che diventa un cipresso. Ma oltre alle *Metamorfosi* (che ispirano altre trasformazioni presenti nel *Filocolo* e che, è bene sottolinearlo, non prevedono tronchi parlanti: nel momento in cui i vari personaggi vengono trasformati, smettono infatti di parlare) c'è, dietro la storia di Idalogo, anche Virgilio: e c'è per dichiarazione esplicita di Boccaccio che, nel momento in cui dal tronco ferito esce «sangue con dolorosa voce», rimanda all'altra sua fonte: «non altrimenti che quando il pio Enea del non conosciuto Polidoro, sopra l'arenoso lito, levò un ramo». Ma oltre ad Ovidio e a Virgilio non può mancare il canto XIII dell'*Inferno*, in maniera implicita ma non per questo meno chiara, come ha puntualmente annotato il Quaglio[19]:

> - quando Boccaccio scrive, a proposito della radice del pino ferita: «alla quale sangue con dolorosa voce venne appresso», fonde Virgilio (citato esplicitamente, come abbiamo visto) con *Inf*. XIII 43-44: «Sì de la scheggia rotta usciva insieme / Parole e sangue […]»;
> - alcune righe dopo, Boccaccio rappresenta il tronco che parla: «Soffiò per la vermiglia piaga alquanto il tronco, e poi il suo soffiare convertendo in parole, così rispose […]»; ed appare chiara la presenza della fonte datesca: «Allor soffiò il tronco forte, e poi / Si convertì quel vento in cotal voce» (*Inf*. XIII 91-92);
> - il «se» ottativo adoperato da Filocolo che si rivolge al pastore trasformato in pino («"Dunque, o giovane, se gl'idiii, gli uomini e le fiere ti sieno graziosi e i tuoi rami con pietosa sollecitudine conservino interi […]») è adoperato anche nella *Commedia* da Virgilio (che Dante lascia parlare anche per suo conto), allorché risponde a Pier della Vigna (*Inf*. XIII, 85);
> - il passo del *Filocolo*: «L'amaritudine, che la dolente anima sente, non può torre che a' vostri prieghi non sia sodisfatto, perché tanto è dalla dolcezza di quelli legata, che posponendo l'angoscia, desiderosa di piacervi, vuole che io vi risponda» si presenta come «una distesa variazione della terzina dell'*Inferno* (XIII 55-57): "E 'l tronco: 'Sì col dolce dir m'adeschi, / Ch'i' non posso tacere; e voi non gravi / Perch'io un poco a ragionar m'inveschi'"»;
> - la conclusione dell'episodio, con Florio che cerca di ricollocare la corteccia staccata dalla sua freccia sulla ferita, in modo da cicatrizzarla, può ricordare l'episodio che chiude il canto XIII, con il non identificato fiorentino suicida che chiede a Dante di ricomporre ai suoi piedi i rami che sono stati strappati dallo scialacquatore Iacopo di Sant'Andrea, nel disperato tentativo di ripararsi dalle zanne delle fameliche cagne che lo rincorrono per sbranarlo (*Inf*. XIII 141-142).

Due secoli dopo rispetto alla *Divina Commedia* e al *Filocolo*, un ippogrifo sta volando nel cielo. Sopra di lui un cavaliere cristiano, paladino del Re di Francia: Rinaldo. L'ippogrifo sorvola terre e mari ad una velocità straordinaria, per posarsi infine su un'isola paradisiaca, descritta secondo tutti i parametri del *locus amenus*. Una volta atterrato, Ruggiero lega l'ippogrifo ad una pianta. Il cavallo volante non riesce a stare fermo, cerca di liberarsi, tronca alcuni rami del cespuglio: e il cespuglio inizia a parlare e a lamentarsi. C'è Virgilio, dietro

[18] Ivi, p. 57.
[19] Ivi, pp. 915.

questo passo dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: non a caso la pianta è un mirto, la stessa specie vegetale che Enea aveva incontrato in Tracia e che poi in Dante era divenuta una foresta di cespugli e di alberi spettrali e in Boccaccio un pino. Ma, dietro questi versi, c'è, inevitabilmente, anche Dante. Dante, descrivendo l'aria in uscita dal cespuglio troncato, adoperava l'immagine di un ramo ancora verde che, messo sulla fiamma, sprigiona aria e linfa:

> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> da l'un de' capi, che da l'altro geme
> e cigola per vento che va via,
> sì de la scheggia rotta usciva insieme
> parole e sangue […] (*Inf*. XIII 40-42).

E Ariosto questa immagine l'ha ben presente, tanto da utilizzarla e da replicarla a distanza di alcune ottave:

> Come ceppo talor, che le medolle
> rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,
> poi che per gran calor quell'aria molle
> resta consunta ch'in mezzo l'empía,
> dentro risuona, e con strepito bolle
> tanto che quel furor truovi la via ;
> così murmura e stride e si corruccia
> quel mirto offeso, e al fine apre la buccia (VI, 27).

> Poi si vide sudar su per la scorza,
> come legno dal bosco allora tratto,
> che del fuoco venir sente la forza […] (VI, 31).

Ma pur recuperando l'immagine da Virgilio e da Dante, senza dimenticare Boccaccio[20] e Ovidio (quest'ultimo ben presente in un canto che è percorso dalle metamorfosi: Alcina ha fatto divenire Astolfo un mirto, ma ha trasformato gli altri numerosi amanti abbandonati in animali, in piante di vario genere, in fonti),[21] Ariosto la modifica, adeguandola alla sua poetica. Nell'*Orlando furioso* il tronco che parla rappresenta un episodio fantastico in mezzo a tanti altri, compare a fianco dell'ippogrifo, in un'isola incantata, prima che entrino in scena due maghe, Alcina e Melissa. L'elemento tragico, presente in Virgilio e in Dante, viene meno, e non a caso Ariosto, pur recuperando il *topos* del ramo troncato che parla, elimina un particolare: quello del sangue. Il mirto nel quale è stato trasformato Astolfo non versa sangue; e anzi – sempre sulla strada della "leggerezza", della sottrazione di peso alla drammaticità della metamorfosi – il mirto tornerà ad essere uomo, perché nell'*Orlando furioso* si parla di un incantesimo, non di una metamorfosi destinata a durare nell'eternità. La pianta si trasformerà nuovamente in Astolfo, permetterà a questo personaggio, attraverso il quale può essere misurata la distanza tra l'antecedente

[20] Lanfranco Caretti, nell'annotare il passo, citava, come antecedenti, non solo Virgilio e Dante – indicati, come fonti, in tutti i commenti dell'*Orlando furioso* – ma anche il *Filocolo*: cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Presentazione di I. Calvino, Volume primo, Torino, Einaudi, 1966 (1992[2]), p. 129.

[21] «E perché essi non vadano pel mondo / di lei narrando la vita lasciva, / chi qua chi là, per lo terren fecondo / li muta, altri in abete, altri in oliva, / altri in palma, altri in cedro, altri secondo / che vedi me su questa verde riva, / altri in liquido fonte, alcuni in fiera, / come più agrada a quella fata altiera» (*Orlando furioso*, VI, 51).

letterario rappresentato dall'*Orlando innamorato* e la forza inventiva e poetica ariostesca,[22] di riprendere il suo viaggio e di essere protagonista di episodi straordinari, con una lievità sottolineata anche dall'anomalo nome «privo della erre rumorosa e ruggente di cui quasi tutti i cavalieri sono dotati»:[23] è Astolfo – al quale va la simpatia di Ariosto, prima ancora che quella di lettori antichi e moderni – che si allontana dall'isola di Alcina con un libro contro gli incantesimi e un corno dal suono terribile che gli consentirà di vincere le più incredibili battaglie e di far sparire il castello incantato di Atlante; sarà sempre lui, con il corno, a cacciare le Arpie e ad affacciarsi all'inferno, iniziando la discesa nelle tenebre ma tornando ben presto indietro a causa del fumo insopportabile (e la mancata discesa agli inferi segna anche una distanza letteraria rispetto ai grandi libri che un viaggio nell'oltretomba avevano raccontato); avrà lui il compito di salire, insieme a San Giovanni Evangelista, fino alla luna, per guardare dall'alto la piccolezza della terra dove gli uomini continuano ad affannarsi dando importanza a fatti che – visti da lontano – mostrano la loro inconsistenza, e per recuperare il cervello di Orlando (perché nel cielo di Ariosto ci sono le cose perdute sulla terra dagli uomini, mentre Dio resta il grande assente).

Sembra concludersi qui la storia letteraria del tronco parlante. Ma almeno un altro capitolo deve essere aggiunto. Nell'Italia del realismo ottocentesco, negli anni del Verismo, mentre un autore come Giovanni Verga pubblica *Vita dei Campi*, le *Novelle rusticane* e il romanzo *I Malavoglia*, indicando agli scrittori la strada maestra dell'oggettività e sforzandosi di mettere in pratica il principio dell'eclissi del narratore, in Toscana inizia a percorrere le strade del mondo un personaggio chiamato Pinocchio. È nato dalla penna di Carlo Collodi nel 1881, quando la *Storia di un burattino* inizia ad essere pubblicata a puntate sul «Giornale per i bambini»: è nato e sarebbe anche morto nel volgere di pochi mesi, visto che i primi due episodi vengono pubblicati il 7 luglio e l'ultimo – corrispondete al capitolo XV dell'edizione definitiva – viene stampato il 27 ottobre e racconta la morte del burattino, impiccato dal gatto e dalla volpe ladri e assassini. Collodi non ha però fatto i conti con il pubblico dei suo giovanissimi lettori, che non accettano di veder morire un personaggio al quale si sono immediatamente affezionati e che chiedono di poter proseguire la lettura della storia di Pinocchio: è così che il burattino rinasce (sulla quercia, spiega Collodi iniziando il capitolo XVI, non era morto del tutto, anche se quella che doveva essere la conclusione della vicenda non sembrava lasciare spazio a continuazioni: «Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito»)[24] e insieme a lui rinasce questo libro senza tempo, che imbocca in maniera decisa la via del fiabesco, chiamando immediatamente sulla scena il personaggio della Fata.[25]

Ma occorre tornare all'inizio della storia. Perché è proprio nel primo capitolo che Maestro Ciliegia, il falegname dal naso paonazzo, inizia a lavorare un pezzo di legno per farne la gamba di un tavolino:

> – Questo legno è capitato a tempo; voglio servirmene per fare una gamba di tavolino.

---

[22] Si veda sui questo E. Cavazzoni, *Prefazione*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di G. Innamorati, Prefazione di E. Cavazzoni, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. VIII-IX.
[23] Ivi, p. IX.
[24] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, in Id., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, p. 411.
[25] Su questo cfr. anche R. Fedi, *Collodi, i misteri, le fate*, in Id., *Scritture ottocentesche*, Firenze, Le Càriti, 2011, Volume I, pp. 203-228.

Detto fatto, prese subito l'ascia arrotata per cominciare a levargli la scorza e a digrossarlo; ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse rammaricandosi:

– Non mi picchiar tanto forte! –[26]

Quel pezzo di legno non sarebbe diventato una gamba di tavolo. Fermiamoci però a questo primo capitolo: tra lo stupore di maestro Ciliegia, il pezzo di legno inizia a parlare con una voce sottile, per urlare subito dopo aver ricevuto un colpo con l'ascia («– Ohi! tu m'hai fatto male! – gridò rammaricandosi la solita vocina») e ridere mentre viene piallato («– Smetti! Tu mi fai il pizzicorino sul corpo! –»).[27] Ancora un elemento di continuità con la storia letteraria del tronco parlante, con una tradizione letteraria che Collodi ha presente e che parodizza, giocando burlescamente con l'immagine di origine virgiliana e poi dantesca. Ma il legno che parla, nato nella letteratura alta, è entrato anche nella tradizione delle fiabe popolari o popolareggianti: e *Pinocchio* fa riferimento anche a questo filone.[28] Un filone documentato proprio in quel frangente da Luigi Capuana, che è certo il teorico del Verismo con *Gli "ismi" contemporanei*, è pure l'autore di importanti romanzi come *Il marchese di Roccaverdina*, ma dedica anche un occhio di riguardo alla fiaba. Nel 1882 ha pubblicato un volume, *C'era una volta…*, nel quale ha inserito un testo intitolato *L'albero che parla*. È la storia di un Re che credeva di aver raccolto nel suo palazzo tutte le cose più rare del mondo e che resta turbato quando un forestiero – che ha visitato la sua reggia e ha osservato tutto con attenzione – gli dice che alla collezione manca una cosa: l'albero che parla. Il Re manda inutilmente i suoi servitori a cercare questa pianta straordinaria; poi, travestito da viandante, si mette lui stesso in cammino. In un bosco, di notte, sente una voce: ma alla domanda del Re che chiede chi sia a parlare, nessuno risponde. Risponderà invece la mattina successiva e le sue prime parole riecheggeranno la precedente tradizione letteraria, presentandosi come la traduzione di quelle pronunciate da Polidoro nell'*Eneide* («"Quid miserum, Aenea, laceras?"») e riecheggiando quelle dette da Pier della Vigna nella *Commedia* («"Perché mi schiante? […] Perché mi scerpi?"»):

– Chi sei tu?

Non rispondeva nessuno. La mattina, come fece giorno, vide lì vicino un bell'albero coi rami pendenti fino a terra: doveva esser quello. E per accertarsene, stese la mano e strappò due foglie.

– Ahi, perché mi strappi?[29]

[26] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 361.
[27] Ivi, pp. 362-363.
[28] Sul burattino di legno che parla, tra parodia della tradizione letteraria e legami con la tradizione fiabesca contemporanea, si veda anche la nota di Daniela Marcheschi, ivi, pp. 922-923. Su questo stesso tema si vedano le note al primo capitolo in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini), Prefazione di M. Vargas Llosa, a cura di R. Randaccio, Firenze, Giunti, 2013.
[29] L. Capuana, *C'era una volta…* (1882), Firenze, Giunti-Bemporad Marzocco, 1967, p. 78.

Dinu FLĂMÂND
(Scriitor și traducător)

Pagini de estetică şi de autointerpretare: Fernando Pessoa, abstractorul

Abstract: (Pages of aesthetics and self-interpretation: Fernando Pessoa, the abstractor). In various writings named by editors „Páginas intimas e de auto-interpretação" Fernando Pessoa tried to define two essential concepts in his creation: „static drama" and „drama em gente". Many of his critics think these concepts are interrelated as to become the spectacle of Pessoa's heteronomy per se. This was initiated, most probably, with the publishing of „O Marinheiro".
This paper looks into the explanations Pessoa himself presented about the dramatic poem, the poetic prose, and particularly about the static drama. The contradictions are easily visible, but in Pessoa´s case they are intentional, because he constitues himself as a multiple of himself. It is interesting to observe that every time, Pessoa starts with an already canonized genre, which he modifies and turns abstract. The same happens with the symbolist drama, from which he only borrows a certain attitude, rejecting the action and the individualization of the characters, and focusing on the „soul revolution" of the symbolic characters. The same happens in parabolas such as „O Eremita da Serra Negra" or „A Morte do Príncipe"; where he brings together different references from the world literature, even if every time his text establishes unique linkages with older themes of his heteronymic family, that do not exist in the models taken as reference.
Pessoa acknowledges his indebtedness towards the symbolists, this to explain how he modifies certain references. For example, excluding from the symbolist drama what he considered to be too carnal or too circumstantial, with the scope of finding the tone, and even the static character of the ancient drama.

Keywords: „static drama", „drama em gente", inspirations and references, heteronimy, Fernando Pessoa

Rezumat: În numeroase scrieri grupate de editori sub titlul generic „Pagini de estetică şi de autointerpretare", Fernando Pessoa a încercat să definească două concepte esentiale pentru opera lui: „drama statică" si „drama em gente". Multi comentatori cred că ele sunt corelate pentru a deveni chiar spectacolul heteronimiei lui Pessoa începând, probabil, din momentul în care a fost conceput iar apoi publicat Marinarul.
Comunicarea de fată face o scurtă trecere în revistă a principalelor explicatii date de însusi Pessoa despre poemul dramatic, sau despre proza poematică, si în principal despre drama statică. Contradictile ies repede la iveală, dar în cazul lui Pessoa sunt discrepanțe intenționate, căci el se construiește ca un multiplu al lui însuși. Interesant este să observăm că de fiecare dată Pessoa pornește de la un gen deja canonizat, pe care îl modifică și îl abstractizează. Este cazul dramei simboliste, de la care el preia numai o anumită atitudine, adică respinge actiunea și individualizarea personajelor, pentru a pune accentul pe „revoluția de suflet" a personajelor simbolice. Dar este și cazul unor parabole precum „Schivnicul din muntele cel negru", sau „Moartea Principelui", unde confluează diverse surse din literatura lumii, deși de fiecare dată textul lui Pessoa stabileste corelatii inedite cu mai vechi teme ale familiei sale heteronimice, ce nu există în modelele luate ca referintă.
Pessoa își recunoaste datoriile fată de simbolisti, pentru a spune însă cum își modifică el anumite surse. De exemplu, eliminind din drama simbolistă ceea ce i se părea prea carnal sau prea circumstantial, pentru a găsi tonul, si chiar caracterul static, al dramei antice.

Cuvinte cheie: „drama statică", „drama em gente", insipraţii şi surse, heteronimie, Fernando Pessoa

Introducere

În numeroase scrieri grupate de editori sub titlul generic „Pagini de estetică şi de autointerpretare", Fernando Pessoa a încercat să definească două concepte esențiale pentru opera lui: „drama statică" şi „drama em gente". Mulți comentatori cred ele sunt corelate pentru a deveni chiar spectacolul heteronimiei lui Pessoa începând, probabil, din momentul

în care a fost conceput iar apoi publicat „Marinarul”. Comunicarea de față face o scurtă trecere în revistă a principalelor explicații date de însuși Pessoa despre poemul dramatic, sau despre proza poematică, și în principal despre drama statică. Contradicțiile ies repede la iveală, dar în cazul lui Pessoa sunt discrepanțe intenționate, căci el se construiește ca un multiplu al lui însuși. Interesant este să observăm că de fiecare dată Pessoa pornește de la un gen deja canonizat, pe care îl modifică şi îl abstractizează. Este cazul dramei simboliste, de la care el preia numai o anumită atitudine, adică respinge acțiunea și individualizarea personajelor, pentru a pune accentul pe „revoluția de suflet” a personajelor simbolice. Dar este și cazul unor parabole precum „Schivnicul din muntele cel negru”, sau „Moartea Principelui”, unde confluează diverse surse din literatura lumii, deși de fiecare date textul lui Pessoa stabilește corelații inedite cu mai vechi teme ale familiei sale heteronimice, ce nu există în modelele luate ca referință. Pessoa își recunoaște datoriile față de simboliști, pentru a spune însă cum își modifică el anumite surse. De exemplu eliminând din drama simbolistă ceea ce i se părea prea carnal sau prea circumstanțial, pentru a găsi tonul, și chiar caracterul static, al dramei antice. Iar acest procedeu de abstractizare cooptează și numeroase alte surse, inclusiv din tradiția demonismului faustic. Autorul prezentării crede că poate fi identificată, printre sursele de inspirație ale dramei statice „Marinarul”, și o odă de Horațiu. E vorba de Oda XXVIII, mai numită și a lui Archytas, unde vocea autorului pare să vorbească în numele unui marinar înecat; iar acesta îi cerșește unui trecător de pe țărm trei pumni de pământ care să fie aruncați în apă, astfel încât trupul său să-și afle liniștea ca și cum ar fi fost îngropat. Interesant este că, dacă acceptăm această apropiere, ajugem pe alte căi, și la Horațiu și la Pessoa, la tema marii ambiguități conținută în întrebarea: oare ceea ce există este cu adevărat real, sau e doar o iluzie? Cel mai misterios text al lui Horațiu, pe interpretarea căruia hermeneuții se contrazic de câteva generații, un poem ce aduce în scenă și jocul metempshihozelor, și ezoterismul încarnărilor, intersectează astfel unul dintre cele mai misterioase texte ale lui Pessoa. E vorba de acest marinar care există și nu există în dialogul sincopat al celor trei veghetoare funebre, care la rândul lor există și nu există, care la rândul lor sunt sau nu sunt Parcele care veghează asupra destinului nostru – iar toate aceste ambiguități se concentrează într-un text ce vrea să fie și nu vrea să fie dramatic.

Pessoa abstractorul

Între scrierile lui Fernando Pessoa există și așa numitele „texte dramatice” pe care el le definea ca „drame statice”. La acest capitol, cel mai mare proiect rămâne „Faustul” său, la care a lucrat toată viața, probabil cu convingerea că „replica” sa goetheană nici nu avea cum să se încheie. E un capitol aparte din biografia lui Pessoa, dar probabil că nu și cel mai interesant. Să observăm că Pessoa nu s-a gândit să-i dea o replică dramaturgului Shakespeare, ci doar sonetistului cu același nume. Pe Shakespeare îl cunoștea mult mai bine și îl frecventa cu mai multă asiduitate decât pe Goethe. Însă damnația faustică îl fascina cu prioritate, cum vedem și din alte texte, cele definite de el „poem dramatic”. Intră la această categorie și „Pelerinul” și „Ora Diavolului” sau „Moartea Principelui” deși formal ele au prea puțin de-a face cu genul teatral, fiind mai degrabă parabole filozofice, proze dramatizate sau, pur și simplu, fragmente de scenarii în vederea proiectui nebulos pe care tot el l-a numit „dramă în oameni” – „drama em gente”. Pessoa însuși a încercat, de mai multe ori, să definească această **stare dramatică**, și e bine să recurgem la explicații de ale sale. Dar trebuie să știm că ele amplifică ambiguitatea tipic pessoană, iar cel care vrea să știe chiar de la Pessoa ce va fi însemnat acest tip de dramă, în care a intrat ca personaj dar și ca autor însuși creatorul ei, trebuie să admită că Pessoa se eschivează cu grație. Să luăm unul

din aceste fragmente: „iar ceea ce este esențial în teatru nu sunt nici acțiunea și nici provocările sau consecințele – ci numai, cât mai cuprinzătare, acea revoluție din suflete ce se petrece prin intermediul replicilor schimbate precum și situațiile ce se creează rezultând din asta [...]". Vedem aici că accentul este pus pe „revoluția sufletelor", în detrimentul acțiunii sau al intrigii care duce la un deznodământ. Opiniile pe această temă grupate în „Pagini de estetică şi de autointerpretare", cum le-au numit unii editori, sunt pe cât de fermecătoare, pe atât de derutante. Iată un alt exemplu:

> „Punctul central al personalităţii mele artistice îl constituie faptul că eu sunt un poet dramatic; în tot ceea ce scriu am în permanenţă exaltarea intimă a poetului şi depersonalizarea dramaturgului. [...] Cine deţine această cheie [...] poate să deschidă treptat toate încuietorile expresiei mele. Ca poet, simt; ca poet dramatic, simt desprinzându-mă de mine; ca dramaturg (lipsit de poet), transmutez în mod automat ceea ce simt într-o exprimare străină de ceea ce am simţit, întruchipând în emoţie o persoană inexistentă care a simţit acel ceva cu adevărat, drept pentru care simte, derivând de la mine, alte emoţii decât cele pe care eu, pur şi simplu eu, am uitat să le simt".

Dar dacă analizăm mai îndeaproape conținutul unor profesiuni de credință și ne conectăm la alte afirmații din vasta operă a lui Pessoa intrăm repede pe un teren și mai alunecos. Oare ce ar trebui să înțelegem când ni se spune că literatura dramatică e „forma maxim obiectivă" a expresiei verbale sau a unui temperament? Și cum am putea presupune că obiectivitatea se opune aici „subiectivității" auctoriale? Ar fi posibil, dacă ne gândim că Pessoa şi-a suspectat toată viața multipla sa postură de autor și proteismul capricios al propriei sale subiectivități. Dar cum să luăm de bună această reducție sau chiar elogiul materialismului sub pana unui autor care ne învățase deja, tot el, că literatura, ficțiunea în general, reprezintă dovada faptului că viața obiectivă în sine e „insuficientă" fără ficțiuni? De atâtea ori tot el ne-a îndemnat să credem că numai ficțiunea realizează plenitudinea existenței, de nu cumva ea este chiar principiul aceleia. Într-un fel, proteismul heteronimiei tocmai asta demonstrează: faptul că personalitatea unui autor se construiește complex prin capacitatea lui de a ficționa - deci nu există determinism. Iar așa ceva are mai mult de-a face cu idealismul decât cu obiectivismul, fiind mai aproape de ceea ce un as al idealismului subiectiv, Geroges Berkley, care era şi unul din maeștii secreți ai scriitorului portughez susținea prin acel „a fi înseamnă a fi perceput". Și cum să credem orbește în afirmațiile misterios obiectiviste ale teoreticianului Pessoa, când el însuși și-a oglindit aproape întreaga operă în fântâna telescopată a verbului „fingir": a ficționa, a simula, a închipui, a face realitate din proiecția fanteziei?

Ne reamintim însă, la timp, că Pessoa e multiplu. Și înțelegem că „unul" din această mare familie, însă cineva important, care a mai ridicat în abstract și alte teorii, susține că teatrul ce nu recurge la personaje de teatru, ci la oameni reali – dacă așa ceva e posibil? - ajunge să dobândească acea tensiune care nu doar că nu înlătură aparența vieții, ci chiar maximizează densitatea ei. E un fel de a spune că, la cea mai mare intensitate a ei, viața „obiectivă" e doar o...dramă statică subiectivă, extrem de intensă. Adică o „revoluție în suflet". Dar totul sună ca un nou paradox, de genul celui enunțat deja de maestrul Cairo, poetul care inventase poezia fără figuri de stil şi literatura fără literaturitate – și care afirma că ar fi primul adevărat poet al naturii, fiindcă la el floarea era doar floare, fără nimic estetic sau ornamental adăugat. În acest fel, am putea înțelege că Pessoa voia să fie și cel dintâi dramaturg care elimină însuși protocolul dramatic (caractere în conflict, *dramatis personae*, unitatea de loc, de timp și de acțiune plus alte statornicite trăsături ale genuluiu), propunând texte dramatice care nu sunt drame. Sau poate nici texte!

Dar nu Pessoa inventase „drama statică". Simboliștii preluaseră deja de la romantici hieratismul poemului dramatic, și se declarau oripilați de teatralitatea vulgară a...teatrului. Teoriile care puneau în scenă simbolurile decadentismului îi erau cunoscute și l-au influențat pe tânărul Pessoa. Îi citise, în perioada primului său modernism, pe Maeterlinck, Barbey d'Aurevilly, Mallarmé, A.Mockel, Gustave Kahn etc, pe lângă lecturile sale constante din Shakespeare și din Goethe ș.a. Era la curent cu noul estetism care vedea în actorul de teatru un „uzurpator al visului". Iar teoria „obiectivării" senzațiilor – adică cel care simte îl dublează pe cel care se vede simțind – se instalase deja difuz în marele său proiect de teatru al propriei sale persoane, sursa acelui scenariu heteronimic ce urma să devină propria lui viață. Teresa Rita Lopes a scris o foarte importantă carte despre „drama" simbolistă pe care o moștenește dar o și modifică în profunzime Fernando Pessoa (Lopes 2004). Cine are răbdare să facă un examen comparativ deduce cu ușurință și cu încântare felul extraordinar în care Pessoa capta cele mai fine nuanțe din teoriile decadentismului și ale simbolismului iar apoi le dirija spre o sinteză absolut personală. În vârful acesteia se situează și misterioasa afirmație că drama e forma „suprem obiectivă" a creației (fiindcă a eliminat elocința eului auctorial din poem dar și din roman) devenind deci nu doar explicația unei creații prin cuvânt ci chiar acțiunea lui obiectiv creatoare. Iar în acest fel personajul dramatic al autorului devine independent chiar de propriul său creator. Probabil că acest personaj „obiectiv" (deși, mai degrabă, virtual) este nu unul singur, ci chiar marea familie heteronimică, cu Pessoa în centru evoluînd în propriul său teatru. E un proiect infinit cum, probabil, numai infinitul proiect al Cărții, cu majusculă, îl mai mobilizase pe Mallarmé, incredibilul vecin de utopie al lui Pessoa (Lopes 2004, 244).

Teresa Rita Lopes e convinsă că în „Marinarul" se află deja sursa și momentul revelației care urma să se contituie în acel teatru heteronimic pessoan, un teatru al creației sale dar și al vieții lui Pessoa, la un moment dat aceste forme de teatralitate despărțindu-se: „Diferența radicală între această dramă și monologurile heteronimilor vine din faptul că în *3* asistăm la un fel de teatru în teatru: personajele din primul plan nu fac decât să creeze această scenă ideală pe care prinde contur personajul visat care este adevăratul protagonist, dar ele o fac așa de intens încât acest plan îndepărtat sfârșește prin a înlocui primul plan iar „irealitatea" sfârșește prina șterge „realitatea". În monologurile heteronimilor, dimpotrivă, nu asistăm la coexistența și la intersecția celor două planuri, cel al creatorului și cel al creaturilor sale, adică ficțiunile. Sforile sunt tăiate, ficțiunea evoluează singură, independentă de autorul ei." (2004, 126)

Un alt exeget important al lui Pessoa, José Augusto Seabra vede, cel puțin în Mariranul, și o puternică influență venind din teatrul antic grecesc – deja primul teatru fără acțiune, dar și un teatru al măștilor -, deci nu doar din teatrul simbolist (Seabra 1988, 73).

În mod cert, „Marinarul" este prima capodoperă a lui Pessoa. Autorul însuși pare să îi acorde o deosebită împortanță, din moment ce este singurul lui text mai amplu pe care și l-a tradus aproape în întregime în franceză, parțial și în engleză, cum reiese din explorarea vestitului cufăr cu manuscrise pessoane a căror completă publicare încă nu s-a încheiat (Fischer 2012). Elaborarea lui s-a întins pe mai multe etape, iar la unsprezece ani după conceperea lui Pessoa afirmă într-o scrisoare că textul încă mai este „obiectul unor corectări". Trei veghetoare, existent-inexistente, stau la căpătâiul unei femei moarte, e noapte, se bănuiește un țărm de mare în chenarul unei ferestre. Rând pe rând cele trei evocă amintiri nu din viața defunctei, ci din propriul lor trecut-prezent, ca și cum și-ar evoca propria lor vagă viață stând ele însele în priveghi la posibila lor dispariție, vehiculând replici ambiguie din care se înțelege că nici viața lor, și probabil nici cea a defunctei nu au fost sau nu sunt reale. Iar

replicile telescopează această irealiate de viață într-o irealitate de vis, multiplicată în situări temporale la fel de ambigue și diferite, de unde rezultă copleșitoarea senzație că lumea exterioară este ireală și infinit mai săracă decât spectacolul lumilor interioare din dialogurile celor trei veghetoare. Oare sunt ele chiar Parcele, iar una dintre ele ar ține foarfeca ce taie firul vieții? Nu știm și nici nu are vreo importanță. Dar simțim că drama vieții reale dinamice, ajunge să-și transfere tot eventulul ei dinamism în aceste replici evocative statice, de nu cumva ficțiunea însăși este singura generatoare de un simulacru de realitate. Tensiunea instalată cu aceste replici și în pauzele dintre ele preiau și amplifică situația dramatică generică – adică existența. Singurele verbe active prezente în această înscenare țin numai de dinamica visului. Singurul lucru ce „se întâmplă" pe tot parcursul textului se concentrează în parabola acelui marinar eșuat pe o insulă, care își reconstituie treptat în memorie patria de origine, spre a constata că evocarea devine o nouă patrie în care el și-a proiectat un nou trecut, proiectându-se pe el însuși într-un avatar, până când nu se mai poate ști cine pe cine l-a imaginat.

Pessoa recunoaște undeva că se inspirase din Maeterlink. Dar tot el ne spune că în mod conștient înlăturase toată recuzita simbolistă și decorul ornamental al bizareriilor vehiculate de deadentismul mistic, procedând la o epurare prin care să obțină lirismul sobru al dramei antice. Va sublinia acest lucru într-o notă autobiografică publicată în 1928 în „Presença", unde indică faptul că „Marinarul" poate fi considerat printre titlurile ce ilustrează „senzaționismul" portughez, pentru o eventuală antologie care urma să apară în limba engleză. Iar acolo el se autofelicită că obținuse prin acest text „cel mai ireal exterior" care existase vreodată în literatură, evitând și aspectul „carnal" al unei drame, inclusiv simboliste. Imi vine să cred că mai multe surse de inspirație au contribuit la condensarea acestui uluitor text, în care simți efectiv că pulsează o masă a tăcerilor fără de care replicile celor trei veghetoare nu ar putea să stea în aer. Și probabil o anumită lectură din Horațiu îi va fi sugerat lui Pessoa introducerea acelei figuri tutelare care este punctul de fugă al acestei drame statice – marinarul. Un marinar insepult, al cărui corp nu a regăsit țărâna, deci nici liniștea vieții eterne, căci trupul său zace în apele mării în urma unui naufragiu, prinde glas în cea de a XXVII-a Odă a lui Horațiu, pentru a cerși trei pumni de țărână aruncați în mare, așa încât să se încheie ritualul său funebru iar sufletul să-și găsească liniștea. Mai numită și oda lui Archytas, cea mai misterioasă dintre odele horațiene poate fi considerată, și ea, o tentativă deja antică de a reduce corporalitatea realului și de a multiplica avatarurile existenței pe zona aceleiași ambiguități viață/vis dragă și anticilor, și lui Calderon de la Barca, și lui Pessoa și atâtor filozofi. Dar, cu acest inclasificabil „Marinar", numai abstractorul Pessoa are privilegiul unei sinteze unice care pune în scena unui non-teatru o simili-situație funebră, pentru a evoca viața virtuală și realitatea ipotetică, într-un text poetic ce demonstrează că cele imaginate pot fi mai intense decât cele din presupusa realitate.

În solida ediție critică – Horace, „Œuvres" – publicată de Hachette în 1909, aflată în biblioteca lui Pessoa, mâna poetului subliniase deja numeroase pasaje la odele care o preced pe cea de a XXVIII-a, mai cu seamă în notele de subsol, unde sigur că el își găsea cheile ce-i ușurau deschifrarea textului latin (ediția nu propunea și traduceri în franceză pentru textele literare propriu-zise). Nu există sublinieri la această odă, dar e imposibil ca ea să nu fi fost remarcată de Pessoa. O notă aparte prefața textul latin, afirmînd că e vorba de oda care le-a dat cel mai mult de furcă comentatorilor, și că există numeroase intepretări despre ea. „Cette Ode est celle dont le sujet a le plus embarassé les commentateurs et a donné lieu au plus grand nombre d'hypothèses" (Horace, 1909). Din prudență, notele acelei ediții optează pentru decriptarea cea mai simplă: „umbra unui naufragiat e cea care vorbește de la primul până la

ultimul vers"; adică sufletul unui marinar înecat i se adresează inițial discipolului pitagoreic Archytas, om se stat dar și prototipul „omului universal" al antichității, contemporan cu Platon, geometru el însuși, filozof, matematician etc. Trupul acestuia fusese înmormântat pe țărmul Mării Adriatice, cam în zona în care copilărise și Horațiu. Ediția franceză sugerează că întoarcerea agitată a tânărului Horațiu din Grecia, unde fusese la studii, pe o navă amenințată să fie scufundată în furtună, îi va fi gravat în memorie poetului acest motiv. De unde dialogul înecatului cu o fostă celebritate, pe tema morții de care nu scapă nimeni, dar și pe tema vanității inutile. Același spirit al înecatului se adresează însă și unui marinar care trece prin acele locuri, cam pe la mijlocul odei, cu o imprecație directă: „ac tu, nautas…" . Înecatul îi cere să arunce trei pumni de țărână în mare ca să înfăptuiască un rit funebru ce nu avusese loc, în favoarea sa, din pricina naufragiului. Chiar dacă nu luăm în seamă că e posibilă și o a treia interpretare, adică o parte din odă să fie rostită chiar în numele poetului, nu putem să nu observăm că există în oda horațiană un joc al încarnărilor (pe vremea lui, Archytas pretindea că este o încarnare a maestrului său, Pitagora), un dialog între morți din generații trans istorice, sau un dialog al lor cu cei vii, plus descrieri ale peisajului real care dau concretețe irealității, plus inserții din peisajul legendelor –adică ocurențe tipic pessoane, dintre cele ce se regăsesc și în drama statică „Marinarul". Iar împrejurarea că la Horațiu un marinar înecat îi solicită un mormânt simbolic tot unui marinar, viu, care se află pe uscat, dar oarecum tot pe un pământ simbolic, fiindcă trece prin locul mormântului celui care a avut parte de mai mulți avatari, este pessoană în sine. Chiar dacă nu l-a influențat direct, respectiva odă horațiană este textul cel mai emblematic și posibilă sursă de inspirație pentru Pessoa, care își prelua din cele mai neașteptate epoci motivele și le putea utiliza în dezvoltarea propriilor sale teme. Iar de obicei limpedele Horațiu, pendulează în această odă între realitate și irealitate, cu treceri bruște de timp și spațiu, într-o atmosferă de incertitudine care induce o permanentă confuzie de lumi și de tărâmuri. Într-un anumit fel, însăși oda lui Horațiu este un fel de dramă statică despre precaritatea vieții și atotputernicia morții. Protagoniștii ei sunt spiritul unui marinar înecat, spiritul evocat al unui om de stat, geometru pitagoreic, contemporan cu Platon și spiritul, sau vocea auctorială a lui Horațiu. O conjunctură care în mod sigur a fost sesizată la începutul secolului XX de scriitorul Pessoa, care era deja unul din personajele propriei sale „drama em gente" – adică multiplicarea heteronimică.

Referințe bibliografice:

Fischer, Claudia J.. 2012. „Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'«O Marinheiro» de Fernando Pessoa", in *Pessoa Plural, Revista de Esudos Pessoanos*, nº 1. Primavera, 1 – 69.

Lopes, Teresa Rita. 2004. *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création.* Editions de la Différence: Paris.

Lopes, Teresa Rita (org.). 1977. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*. Paris: F. C. Gulbenkian.

Pessoa, Fernando. 1997. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio&Alvim.

Pessoa, Fernando. 1988. *Fausto – Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.

Pessoa, Fernando. 2010. *O Marinheiro*. Edição de Cláudia F. Souza, Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 2015. *O Mendigo e Outros Contos*. Lisboa: Assírio&Alvim.

Pessoa, Fernando. 1967. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Seabra, José Augusto. 1988. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Petrea LINDENBAUER
(Universitatea din Viena)

Viziunea lumii în *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*[1] a lui Reginaldo de Lizárraga (cca. 1600)

Abstract: (The vision of the world in *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* by Reginaldo de Lizárraga). What does the analysed text document and what is its relevancy for today? The Latin-American chronicler's texts are nowadays relevant for the history of Spain. They document the history of the European colonisation, of the life of the Spanish and aborigines and the European perspective on reality. Our author writes from two perspectives: that of the state clerk and that of the clergyman. The hermeneutics in the time of colonisation was, as the text proves, the detailed description of the geography and the richness of the lands in human and natural resources. From the perspective of the author, the occupation of the space and the, can be observed. The author reveals realism, but also (some) projections, myths and *ex negativo* themes. The analysed text documents Early Modern Spanish. The details of the description are an interesting base for the interpretation of the concrete colonisation, of roads, settlements, people, plants etc. showing that some economical or interethnic structures have remained unchanged until today.

Keywords: chronicle, Reginaldo de Lizárraga, description, colonisation, Vice-kingdom Perú

Rezumat: Ce dovezi aduce textul în cauză și ce relevanță are acesta pentru ziua de astăzi? Textele cronicii latino-americane sunt considerate astăzi relevante pentru istoria Spaniei. Ele furnizează dovezi despre istoria colonizării europene, despre viața spaniolilor și a autohtonilor și despre viziunea europeană asupra realității latino-americane. Fray Reginaldo de Lizárraga descrie Lumea Nouă din două perspective: cea a funcționarului de stat și cea a clericului. Hermeneutica în perioada colonizării însemna, cum o dovedește textul, descrierea detaliată a geografiei și a bogăției terenurilor în resurse naturale și umane. Din perspectiva autorului, ocuparea spațiului și subordonarea indigenilor sunt văzute ca „firești". Discursul este unul atât materialist, cât și religios. Textul dovedește realism, dar include și (unele) proiecții, mituri și teme *ex negativo*. Privind caracteristica limbii (ediției folosite), textul aduce dovezi despre limba spaniolă mijlocie. Detaliile din raportul lui Lizárraga sunt extrem de relevante pentru a reconstrui procesul colonizării concrete, cu dovezi despre traseul drumurilor, despre așezări, oameni, despre varietatea florei și a faunei, dar și despre probleme ale vieții zilnice, arătându-se că unele structuri economice sau interetnice au rămas neschimbate până în ziua de astăzi.

Cuvinte-cheie: cronică, Reginaldo de Lizárraga, descriere, colonizare, Viceregatul Perú

Percepția cronicarilor asupra Lumii Noi

În ianuarie 2015, un articol din ziarul spaniol *El Mundo*, în versiunea lui digitală, a informat despre publicarea unei serii de cronici americane din secolele XVI și XVII într-o bibliotecă virtuală (și gratuită, pentru cei interesați). Operele în cauză au fost și se găsesc digitalizate de către Fundația Ignacio Larramendi și Fundația Mapfre, cu acces pe Internet[2]. Conform articolului respectiv, având titlul *Las obras del XVI y el XVII sobre la colonización*

[1] Această operă a lui Fray Reginaldo de Lizárraga a fost editată de trei ori: în Lima (1908), Madrid (1909) și Buenos Aires (1916). În cea din urmă ediție, textul a fost întitulat *Descripción colonial*. Aici vom folosi și denumirea *Descripción breve*.
[2] http://www.larramendi.es/cytamerica/i18n/micrositios/inicio.cmd.

de América, en la red[3], acest proiect avea scopul de a face mai cunoscută contribuția științifică spaniolă în istorie. Cronicile alese, 25 la număr, urmau să aducă informații despre activitatea și dezvoltarea intelectuală a Europei moderne, arătând panorama științifică europeană din Epoca Modernă, mai ales din secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

Cu toate că nu-l găsim pe autorul Fray Reginaldo de Lizárraga printre acei *Polígrafos* ilustrativi ai proiectului Larramendi-Mapfre, raportul lui, *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* – descrierea teritoriilor fostului Viceregat Perú face parte, temporal, generic și prin stil, din cronicile despre colonizarea Americii. Și destinatarii, atât cei expliciți, cât și cei impliciți ai textului, președintele Consiliului de Indias și regele spaniol[4] întăresc această argumentare. De asemenea, autorul se auto-evaluează ca un scriitor cronicar, comparându-se cu marele cronicar oficial al lui Carlos I, Florián de Ocampo, și cartea sa *Historia general* [a Spaniei] (*CAPITULO PRIMERO*).

Silvia Tieffemberg, cercetătoare la *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* de la Universitatea din Buenos Aires, presupune că textul în cauză a fost scris în anii 1591-1603 (2003, p. 1 și nota de subsol). Capitolul al XLII-lea conține însă un pasaj în care autorul vorbește despre un eveniment din „este año de 605 [1605]", de unde putem trage concluzia că Lizárraga nota sau redacta o parte din text cel mai devreme în acest an, 1605. Înainte să privim raportul în cauză, dorim să conturăm o imagine a spațiului despre care vorbim.

După ce Cristofor Columb, în anul 1492, descoperise ruta maritimă spre India și Hernán Cortés cucerise, în 1520-1521, imperiul aztec de pe teritoriile mexicane, iar Francisco Pizarro González, în 1532, distrusese imperiul incaș, Coroana Spaniolă, sub Juana I de Castilla și fiul ei, marele împărat Carlos V (1500-1558), au creat pe teritoriile fostelor imperii aztece și incașe așa-numita *Gobernación de Nueva Castilla*. Ea avea să cuprindă, cu timpul, teritorii mexicane, panamericane și sud-americane. Continuând această hegemonie spaniolă, va fi redenumită și reconstituită administrativ o mare parte a Americii de Sud și Panama, sub numele de[l] *Virreinato del Perú*, Viceregatul Perú. Guvernarea în uriașul imperiu a devenit cu timpul atât de dificilă, încât, în secolul al XVIII-lea, acesta a fost divizat, născându-se alte viceregate, precum *el Virreinato de Nueva Granada* și *el Virreinato del Río de la Plata*. În secolul al XIX-lea, mari personalități precum José de San Martín sau Simón Bolívar vor conduce fostele imperii coloniale meso- și sud-americane la independența și la suveranitatea lor. Până în secolul al XVIII-lea, datorită pământurilor sale bogate, Perú urma să reprezinte o posesiune de primă însemnătate a Coroanei Spaniole în Lumea Nouă, dând cele mai mari bogății naturale și de zăcăminte minerale.

Cronicarul – funcționar educat al statului și al bisericii

Baltasar de Ovando, care mai târziu a fost numit Fray Reginaldo de Lizárraga, provenea din Medellín, unde s-a născut în 1545, deci din Extremadura, sudul foarte sărac al Spaniei, de unde multă lume pleca spre o viață nouă și mai bună în teritoriile de peste mări. Autorul însuși ne informează în textul lui că s-ar fi dus în Lumea Nouă la vârsta de 15 ani, însoțindu-i pe părinții lui[5] și devenind dominican în 1560[6]. Ceea ce putem reconstitui din

[3] http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/01/21/54bfc6ef22601d0c618b458b.html.

[4] Pagina de titlu indică drept destinatar al textului președintele în anii 1603-1609, al marelui organ politic, *Consiliul pentru țările indiene* („Para El Excmo. Sr. Conde de Lemos y Andrada / Presidente del Consejo Real de Indias"), primul destinatar al textului fiind, probabil după Tieffemberg, însuși regele [Felipe III] (p. 46-47, și nota de subsol 21).

[5] „Descendiendo en particular á nuestro intento, trataré lo que he visto, como hombre que allegué á este Perú más ha de cincuenta años el dia que esto escribo, muchacho de quince años, con mis padres, que vinieron a Quito..." (CAP. II).

informațiile deloc lineare ale textului, Edberto O. Acevedo (2002, 1-2) și Silvia Tieffemberg (2003, 1. și nota de subsol 1) o arată mai explicit: În 1588, Lizárraga devine *Provincial de la Nueva Provincia de* Chile, adică șeful unei provincii formate din teritoriile chiliene și rioplatense, sub autoritatea ordinului din care făcea parte (*Diccionario de la Américas* 1995, *s.v.*). După mai mulți ani (1591-1597) în care se ocupă de novici în orașul Lima, între 1602-1605 este episcop în Lima. La festivitatea din 1608 și la investitură iau parte însuși regele spaniol și papa Paul al V-lea (*ib*., 2). În tot acest timp face mai multe călătorii în tot Vechiul Peru – Peru semnificând atunci teritoriile Peru, Argentina, Chile și Paraguay –, vizitând conventurile și mănăstirile dominicane din aceste regiuni (*ib*.)[7]. Pare să fi fost însărcinat să întocmească un raport detaliat despre situația Ordinului său în Peru, adică „de realizar un informe de las instalaciones y los religiosos de la Orden en el itinerario elegido" (Tieffemberg 2003, 46-47, și nota de subsol 21).

Lizárraga se adresează consecvent cititorului său cu formula de *pluralis modestiae* („como luego diremos", CAP. V; „no hay lluvias (como adelante diremos)", CAP. VII), la care renunță doar când își asumă maxima autoritate și răspundere pentru informațiile pe care le oferă („Oí decir á los viejos lo que aquí refériré de su fundación", CAP. XXII; „y de otros oí lo referido", „Oí decir al padre fray Gaspar de Carvajal que..." CAP. V; „En estos valles vi á hombres con semajantes accidentes...", CAP. X). Virtutea modestiei, cerută de un creștinism medieval, se articulează uneori și explicit: „El séptimo y menor y más indigno de todos [los Obispos] soy yo, á quien la Majestad de Dios levantó á obispo de la Imperial, reino de Chile, y espero en Nuestro Señor se han de sacar más." (CAP. XXXII).

Lizárraga exprimă uneori o critică explicită față de administrația spaniolă și defectele ei (vezi și Tieffemberg 2003, 47). Totuși, textul înfățișează un autor care se arată ca un supus neclintit atât în fața divinității lui, cât și în fața atotputerniciei Coroanei Spaniole. Percepția hegemoniei acesteia văzute ca „firești" sau percepția Spaniei ca punct „firesc" de referință – de pildă când Lizárraga compară fructele, vinul sau măslinele cu cele de acasă (CAP. XC) sau consumul de carne din Lima cu cel din Sevilla (CAP. LIII) – niciodată nu se clatină. În chestiuni grave, precum mortalitatea ridicată a indigenilor, pricinuită și de munca cerută de spanioli, Lizárraga nu vede nicio răspundere asumată din partea bisericii, aruncând răspunderea exclusiv asupra autorităților civile (*ib*., 46).

În ceea ce privește educația și evlavia, Fray Reginaldo a fost considerat ca o autoritate (Acevedo 2002, 2-3). În *Descripción breve* ambele aspecte se reflectă într-un șir de pasaje. Formația clasică a autorului se întrevede de pildă în trimiterea *expressis verbis* la *Timaios* al lui Platon, în prima pagină a *Descrierii*, dar și în alte detalii ale narațiunii ca Eol (Αἴολος), zeul grec al vânturilor. Silvia Tieffemberg vede în text argumente evidente pentru o formație scolastică a cronicarului care presupune pentru orice se întâmplă o cauzalitate transcendentală (2003, 43). Ca un exemplu, putem aminti aici pedeapsa divină a „alcoolismului", trimisă indigenilor sub formă de necazuri, boli sau moarte sau presupunerea

[6] În noiembrie 1532, Carol (Carlos) V îl autorizase pe Francisc (Francisco) Pizarro González să cucerească imperiul incas. Din acest moment Ordinul Predicatorilor, adică dominicanii, sunt agenți semnificativi în colonizarea teritoriilor noi. Dominican a fost și primul episcop al lui Cuzco, Vicente de Valverde, care pare să fi avut un rol activ în capturarea regelui incas Atahualpa, pe care l-a și botezat, pentru ca acesta să nu moară ars pe rug, ci doar strangulat. Cronica lui Lizárraga dovedește importanța dominicanilor cel puțin până la redactarea textului, când autorul avea aproximativ 65 de ani (moare în jur de 1615).

[7] „he visto muchas veces lo más y mejor deste Pirú, de alli hasta Potosí, que son más de 600 leguas, y desde Potosí al reino de Chile, por tierra, que hay más de quinientas, atravesando todo el reino de Tucumán, y á Chile me ha mandado la obediencia ir dos veces;" (CAP. II).

actului binefăcător al punerii unui tablou miraculos (tabloul de la Señora de Guadalupe în CAP. V). Tot după Silvia Tieffemberg, imaginea regelui Felipe al II-ea ar reprezenta bunul suveran din *Il Principe* al lui Machiavelli[8]. În textul nostru, pasajul respectiv îl găsim în CAP. XLV: „Su Majestad del Rey Felipo II de inmortal memoria, celoso del bien desto reino como lo es de todos lo que gobierna con tanta justicia y cristiandad cuanta ningun Rey ha gobernado hasta agora, mandó…".

Pe de altă parte, se întrevăd, așa cum vom arăta mai detaliat, și citate din liturghie sau din Biblie, fie în latină („*praetiosa est in conspectu Domini mors sanctorum eius*.", CAP. XXXII), fie în spaniolă (vezi mai jos). Aceste evidențe ale unei formații clasice și biblice nu contrazic uzul în text al unor proverbe („una golondrina no hace verano", CAP. LXXVI) sau metafore, precum focul din Babilon. În multe pasaje Lizárraga se autoprezintă ca un credincios și călugăr exemplar, lăsând a se întrevedea cunoașterea descendenței biblice a urmașilor lui Noe (CAP. PRIMERO) sau folosind formula celui de pe urmă care va deveni cel dintâi. Adesea îi laudă pe cei care folosesc multă (lumânări de) ceară și comentează unde se fac cele mai mari donații, ele adesea fiind făcute de navigatori (CAP. XLII). Fray Reginaldo de Lizárraga își asumă o poziție religioasă „ortodoxă" față de catolicismul Coroanei Spaniole, criticându-l în cel mai înalt grad pe luteran, pe care îl și numește în text *ereticul absolut*, și care, în opinia lui, poate fi deferit pe bună dreptate Sfântului Oficiu pentru a fi judecat și ars pe rug (CAP. XVIII).

***Descrierea – hermeneutica* modernă**

Lizárraga și-a structurat raportul în 204 capitole, în două cărți, prima de 116, a doua de 88 de capitole (Tieffemberg 2003, 38). În prima carte, *Libro Primero*, descrie, cum am văzut, călătoriile lui prin Viceregatul Peru. Lipsind în text axa temporală explicită, cronologia drumurilor este înțeleasă implicit. Potrivit modei hermeneutice din epocă, textul este mai ales descriptiv, o caracteristică cu care „responde al horizonte ideológico de la España de Felipe II que privilegiaba la descripción como el medio idóneo para lograr instrumentos eficaces tendientes al buen gobierno de las colonias de ultramar." (Tieffemberg 2003, 54). Raportul conține secvențe narative și multe comentarii critice, combinând cronica clasică cu narativul descriptiv (Acevedo 2002, 3). Urmând moda din epocă a cronicarilor, textul *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* reprezintă o tipică istorie naturală și morală a regiunilor și a oamenilor de atunci (*ib*., p. 3).

După frecvența lexico-semantică, temele principale sunt terenul (fecunditatea) și prezența/activitatea dominicană. Descrierea cuprinde multe aspecte ale naturii, incluzând cele topografice, geografice, demografice, climatice, tectonice, meteorologice și diversitatea agriculturii. Sunt documentate amănunțit temperatura, vânturile, precipitațiile sau rodul pământului, însămânțările cu grâne ca orz, porumb sau grâu și diferitele plante și fructe caracteristice pentru un anumit loc. Istoricul ar găsi aici o bază de informații importană: la o sută de ani după Columb vedem alături de orz și grâu, pe tot continentul, o sumedenie de fructe și legume, dintre care măsline, roșcovi (*algarroba*), portocale, limete, lămâi, smochine (*higo*), rodii, lubeniță, prune, piersici (*durazno*), mere, gutui, pere, banane, struguri, usturoi, fasole, ceapă și ardei. Autorul descrie mai ales soiurile diferite de cele de acasă. Porumbul (*maíz*) apare cu o mare frecvență, apoi grâul (*trigo*) și meiul (*cebada*). Pentru fructele menționate, cele mai prezente în descriere sunt gutuia (*membrillo*), mărul

[8] Este sigur, după Silvia Tieffemberg (2003, 53), că Sigüenza y Gómora, cronicarul, a cunoscut capodopera lui Machiavelli.

(*manzana/camuesa*), strugurii (*uva/s*), lubenița (*melón*), smochinul (*higo*), piersica (*durazno*), rodia (*granada*), lămâia (*lima*), portocala (*naranja*), para (*pera*/ *cermeña*), banana (*plátano*) și pruna (*ciruela*). În ceea ce privește cealaltă tematică foarte explicită în acest text, Lizárraga descrie amănunțit locurile, așezările, clădirile, fluxul de persoane sau dotarea mănăstirilor și a conventurilor, cu precădere cele în care se dețin tablouri și sfeșnice importate din Europa: „Lo alto de la capilla es dorado con unas piñas de yeso pendientes, todas escarchadas de oro. Adórnase la capilla en las fiestas del Rosario con paños de damasco y terciopelo carmesí unas veces, otras con paños de damasco verde y terciopelo verde. Tiene tres lámparas de plata grandes, que por lo menos la una arde perpétuamente." (CAP. XXIV).

Subordonarea spațiului și a indigenilor de către europeni

Din diferitele studii asupra textului nostru, Beatriz Gómez-Pablos a atras atenția asupra tehnicii lui Lizárraga de a-l descrie pe indigen prin contraste (1996, 80-85). Acevedo (2002, 17), din contră, a tematizat *statu-quo*-ul politico-juridic (discursiv) al indigenului, constatând o serie de conceptualizări: Regele spaniol a fost, după concepția lui Lizárraga, îndreptățit să ducă un război drept (*justo*) împotriva indigenilor, dominația spaniolă fiind văzută de el ca una *justă*, creștinarea efectuată, ca *necesară* pentru a-i salva pe indigeni de viciile lor, regele având *dreptul* de a-i face pe indigeni sclavi și de a-i vedea *supuși*. De asemenea, creștinarea ar fi fost văzută de Lizárraga ca *o ofertă* în schimbul preluării teritoriilor de la autohtoni.

Silvia Tieffemberg a interpretat alt aspect al *Descrierii*, propunând o nouă lectură (și o reconstrucție) a spațiului[9]. Ea înțelege actul dominicanului Lizárraga de a *descrie* spațiul și drumurile parcurse ca pe unul politic: (de)scrierea înseamnă ocuparea spațiului descris. Lizárraga ar fi acționat „en una sola acción", realizând un „doble labor de descriptor/descubridor, poniendo de manifiesto el carácter performativo de la escritura" (*ib*., p. 41). Din această perspectivă, ar deveni decisivă și semnificația cuvintelor frecvent folosite în text: *poblar* cu sens de „ocuparea teritoriului de către populația indigenă" și *fundar* care ar arăta o „activitate a spaniolilor" (*ib*.).

În același articol, autoarea ne oferă și o altă serie de perspective interesante ale textului. Pornind de la structura și de la nivelul lexico-semantic[10] al celor două cărți, vede o axă și o triadă a orașelor *Lima* / *Los Reyes* (reprezentat în 34 de capitole) – muntele (*el cerro de*) Potosí (7 capitole) și – Cuzco (2 capitole). Structura aleasă ar arăta orașul Lima ca fiind drept cel mai important nucleu semantic și semnificația graduală a celor trei orașe menționate (*ib*., p. 44). Ceea ce mai adăugă Tieffemberg în interpretarea ei asupra *Descrierii* este cosmosul lui Lizárraga care ar fi perceput întregul spațiu descris după două categorii antitetice, de *ordine* și de *haos*, prima fiind corelată cu spațiul urban (ordinea maximă fiind reprezentată de Lima), iar, pe de altă parte, categoria spațiului non-urban, conotat constant cu lumea în *haos*.

Deși capitolele în care sunt descriși locuitorii autohtoni sunt multe, tematica indigenului este o subtemă frecventă a descrierii spațiului, prezentarea lui fiind subordonată descrierii „imperiului" spaniol: „Este reino, tomándolo por lo que habitamos los españoles, es largo y angosto..." (CAP. III. *Prosíguese la descripcion del Perú*); Indigenii sunt descriși ca un

[9] Deja titlul articolului ei din 2003, *Escribir los caminos. La construcción del espacio en la* Descripción breve, trimite la această lectură.

[10] Autoarea vorbește sistematic de nivelul „tipografico-semántic" al textului; triada orașelor menționate apare deseori în texte despre viceregatul Perú din secolul al XVI-lea și la începuturile secolului al XVII-lea (Tieffemberg 2003, 39, și nota de subsol 5).

element al locului geografic: „Llámase Puerto Viejo ... así llamado, que dista del puerto la tierra adentro ocho ó diez leguas; no le he visto, pero sé es abundante de trigo y maiz y otras comidas de la tierra...“ (*ib*.); „Los indios deste puerto son grandes marineros y nadadores; tienen balsas de madera livianas... Tienen las narices encorvadas y algun tanto grandes;” (*ib*.).

Lizárraga nu distinge decât anumite etnii: „Viven en esta ciudad y su distrito dos naciones de indicos, unos llamados Guamcavillcas... los otros... los Chonos...“, CAP. V). În multe alte cazuri, indigenii sunt văzuți generic ca *indios, indios naturales* sau *naturales* („se llega á la isla Lampuna … cuyos indios fueron belicosos muchos”, CAP. VI). Totuși, în afara cunoscutei proiectări antitetice (oameni adaptabili sau non-adaptabili dominației și religiei spaniole), textul face o serie de aprecieri referitoare la câteva aspecte observate, precum abilitățile de înotători ale locuitorilor (CAP. XVII), buna cunoaștere a terenurilor de către ghizii autohtoni (CAP. XII) sau anumite realizări civile ale societății incase. În ceea ce privește situația muncitorilor din mine, Lizárraga arată în câteva pasaje chiar milă față de ei. De remarcat că situația indigenilor mineri descrisă în textul de pe la 1600 nu se va schimba nici în următorii patru sute de ani. Astfel, Jean-Claude Wicky, un fotograf elvețian, după ce i-a însoțit pe mineri în minele din Potosí timp de 17 ani, a publicat în 2010 filmul *Tous les jours la nuit. Mineros en Bolivia*. Acest *Documentaire* de 58 de minute arată că minerii până astăzi mor din cauza (aceleiași) otrăviri a plămânilor, descrisă deja de Lizárraga.

Alte capitole, precum CXII *De la calidad y costumbres de los indios destos reinos*, sunt dedicate în întregime prezentării oamenilor din teritoriile descrise, stabilindu-se multe evaluări negative privind sufletul sau natura (*ánimo*) lor. Ei ar fi de disprețuit mai ales pentru lașitate, cruzime, lipsa voinței de a ajutora, tendința lor de a-și bate joc de alții și de spanioli, pentru dezonoare, minciună, neaplicarea de pedepse copiilor, sodomie, alcoolism, tratarea brutală a soțiilor de către bărbații lor. În astfel de pasaje, conotarea pozitivă a autohtonilor este foarte rară, o vedem, de pildă, în menționarea devotamentului femeilor pentru soții lor. Aspectele negative atribuite indigenului ar justifica și ar face necesară, din perspectiva lui Lizárraga, o pedeapsă dură a autohtonilor, în general, pentru a reuși să-i scoată din starea de umilință și pentru a-i face să-i asculte și să-i servească mai bine pe spanioli. Nu omul în sine este o tematică a textului, ci posibilitatea de a-l subordona sub orice formă. Afirmația că „indigenii” nu și-ar cunoaște propriile origini – tocmai la începutul *Descrierii* (CAP. PRIMERO) – este un argument forte, implicit în textul nostru, esențialmente descriptiv, pentru a confirma dreptul de a subjuga și exploata atât terenurile, cât și locuitorii autohtoni, de către *España*.

Un discurs atât materialist, cât și religios

În jurnalul, nu foarte gros, al primei sale călătorii, Cristofor Columb dovedește o orientare aproape exclusivă spre căutarea de aur sau de alte bogății[11]. În acest jurnal despre prima sa călătorie, care data din 3 august 1492, până la 15 martie 1493, aurul este menționat de 140 de ori. Obligația de a găsi aur, compensând cheltuielile Regilor Catolici pentru aventura lui Columb, era atât de mare, încât, la moment dat, navigatorul genovez interpretează chiar temperatura climei de pe o insulă drept condiție pentru zăcăminte de aur, afirmând că se putea *simți* existența aurului în locul respectiv. Această tematică a căutării, găsirii și a exploatării aurului de către primii conchistadori spanioli a fost ecranizată recent

[11] În jurnalul lui putem citi, de pildă, în data de 21, duminică: „*según yo hallare recaudo de oro o especería determinaré lo que he de hacer*.” (Cistóbal Colon. 1985. *Diario de a bordo*).

de către regizoarea Icíar Bollaín[12]. Nici Lizárraga nu trece cu vederea bogățiile evidente, remarcând, de pildă, că: „Los que no vivian de pescar, tenian por oficio ser plateros de oro, labraban la chaquira, que acabamos de decir…" (CAP. VII). De asemenea, el menționează în mai multe cazuri anumite mituri locale despre unele bogății ascunse (CAP. XVIII). Dar, în comparație cu Cristofor Columb, Lizárraga nu este orientat atât de excesiv spre găsirea aurului. Pe de altă parte, el descrie, cum am văzut în capitolele precedente, teritoriile prin care trece, din perspectiva a doi poli: utilitatea și inutilitatea terenurilor. Descrie amănunțit avantajele și dezavantajele geografice, climatice, agricole, din perspectiva resurselor de hrană, de apă potabilă, de lemn sau a resurselor umane autohtone pentru muncă sau dăjdii (*quinto real*). Aceeași isosemie o găsim și în tematica pe care o putem lega cu *statu quo*-ul ordinului dominican. Cum am arătat deja, cronicarul descrie istoria dominicanilor în Peru, prezentând amănunțit, în multe capitole, atât locurile și așezarea lor, clădirile și fluxul persoanelor, cât și dotarea și bunurile conventurilor și mănăstirilor în cauză. El raportează foarte detaliat în unele cazuri și dotările luxoase, lucrate la fața locului sau aduse din Europa. Silvia Tieffemberg, în articolul ei deja menționat, a atras atenția asupra unui *binom* semantic care leagă noțiunile *bogăție* și *creștinism* (*riqueza/cristiandad*; 2003, 45 și nota de subsol 19). Această isosemie, confirmată și în *Descrierea* lui Lizárraga, o putem descoperi, scrie autoarea, în multe discursuri, încă de la primele momente ale expansiunii în America. Nu numai teritoriile, ci și religiozitatea și spiritualitatea creștină, sunt văzute și estimate de Lizárraga în mod evident după gradul de *riqueza* exterioară.

Discursul clericului ideal

În capitolul *LI De los vestidos de las mujeres*, Lizárraga exprimă o critică foarte puternică la adresa indigenelor cărora le-ar lipsi, în evaluarea lui, pudoarea cuvenită în modul de a se îmbrăca. Respinge ceea ce, după el, ar fi un fast al femeilor. Discursul ne arată aici un aspect al comportamentului autorului. El nu le blestemă direct pe femeile indigene, ci indirect, exprimându-și speranța să nu vină asupra lor pedeapsa fiicelor Sionului. Prin această formulă, încredințează pedeapsa cuvenită puterii divine, dacă aceasta nu vine de la soții lor. Adoptă deci în discursul său – prin folosirea diatezei verbale – un rol subordonat, pasiv al jurisdicției divine, pe care o exprimă, trimițând la anumite versuri din *Isaia* 3:16-26. „Lo que en esta ciudad admira mucho, y aun lo que se habia de refrenar, es los vestidos e trajes de las mujeres; son en esto tan costoso, que casi no se sabe cómo lo pueden sufrir sus maridos. La soberbia dellas es demasiada, y no sabemos en lo que ha de venir á parar; plegue á Dios y no sea en lo que pararon aquellas de quien dice Nuestro Señor. La soberbia dellas es demasiada". Pentru o mai bună ilustrare, redăm în continuare discursul lui Lizárraga împotriva viciului aroganței, comparat cu versurile corespunzătoare din *Biblia ortodoxă* (*Biblia sau Sfânta Scriptură* 2001). Pasajele, cu toate că sunt formulate puțin altfel, nu mereu la fel de excesiv sau de detaliat, semantic vorbind, sunt analoage:

Descripcion breve. Capítulo LI. De los vestidos de las mujeres	***Isaia 3, Pedeapsa mândriei și a podoabelor deșarte*, 16-26** (din *Biblia ortodoxă*)
"**Porque las hijas de Sion se ensoberbecieron** (esto es, las ciudadanas);	"[16] Acestea zice Domnul:/ **Pentru că fiicele Sionului s'au semețit și merg cu gâtul țeapăn**

[12] Filmul ei, *También la lluvia* conectează tematica veche, a exploatării aurului de către conchistadorii spanioli, cu o tematică recentă (din actualitatea boliviană din 2010), cea a exploatării apei de către noii dominatori economici.

cuando salian de su casa **llevaban las gargantas extendidas, los ojos altos á una y á otra parte, guiñándolos, los pasos muy compuestos;**	**și cu ochii sticlind, pentru că atunci când păşesc cu picioarele mătură pământul cu poala și-l fac să duduie sub tălpi**,
	[17] Dumnezeu le va smeri pe doamnele fiice ale Sionului și Domnul le va dezveli adevăratul lor chip în ziua aceea,
El Señor las volverá calvas y les raerá los cabellos de sus cabezas, les quitará **y collares de oro, les quitará sus chapines y jerbillas bordadas; las medias lunas, rodetes, las cadenas y collares de oro, las ajorcas, los tocados costosos, los punzones de oro para partir las crenchas, los zarzillos y los olores, los anillos é piedras preciosas,** etc.,	[18] că **Domnul va lua de la ele slava straielor și cârlionții și zulufii și diademele și** [19] **lănțugurile și podoaba feței** și gătelile slăvitelor mândreți [20] **și salbele și brățările și cununile de cosițe'mpletite** și verigile mâinii drepte și **inelele și cerceii** [21] și straiele cu margini de porfiră și hainele cu câmpuri de purpură [22] și șalurile de casă și străveziile îmbrăcăminți spartane [23] și cele făcute din lână subțire și cele'n culoarea iachintului și cele'n roșu-aprins și visonul țesut în auriu și'n stacojiu și așternuturile de pat ușoare.
y por los olores se les dará muy pestilencial olor, y por las cintas de oro, sogas de esparto, etc."	[24] **Și'n locul mirosului dulce va fi praf; și'n loc de cingătoare te vei încinge cu funie;** și'n locul podoabei de aur a capului vei avea chelie din pricina faptelor tale; și'n locul straielor de purpură te vei îmbrăca în sac."

În ceea ce privește „viciul mândriei", Lizárraga devine mai vehement la sfârșitul capitolului LI, care se termină cu acuzația directă la adresa autorităților care nu intervin nici când bărbații nu le fac să înceteze pe soțiile lor cu un astfel de comportament vicios: „con justo título se podria moderar por los virreyes esta soberbia, pero no sé por qué no se modera: y sí sé, porque ni los maridos no tienen ánimo para moderarlo, ni los gobernantes tampoco." (CAP. LI).

***Discurs realist cu (unele) proiectări, mituri şi teme* ex negativo**

Alături de aspectele deja menționate, descrierea detaliată a geografiei și a resurselor naturale și umane și a stării instituțiilor dominicane, discursul mai conține o sumedenie de informații – nu exhaustive, dar foarte valoroase istoric – privind aspecte demografice, administrative, economice chiar şi medicale ale Lumii Noi. În acest sens, textul aduce dovezi despre colonizarea europeană sub „lungul braț" al tuturor instituțiilor Coroanei Spaniole (*el Audiencia*, *la Snta Inquisicion*, CAP. XXII; *Oidor de Su Majestad*, CAP. LIX; *Casa Real*, CAP. LXVII), arătând şi dimensiuni sociale ale colonizării, în care, de pildă, funcționau spitale separate pentru creștini, indigeni și africani (*negros*). Găsim apoi informații despre istoria și chiar materiile predate – după modelul Universității din Salamanca – într-una din cele mai vechi Universități din Lumea Nouă, numită de

întemeietorii spanioli Universitatea de *San Marcos* (CAP. XLV-XLVI 512). Textul reconstruiește, printre altele, istoria fabricilor de zahăr, *ingenios de azucar*, pe noul continent, precum în CAP. XII. De asemenea, autorul descrie diferitele boli frecvente, precum guşă, sifilis etc. (CAP. LIV, vezi și CAP. LXXXI) și plantele folosite împotriva lor (CAP. XII) sau vorbește despre folosirea anumitor valute din epoca respectivă (*peso ensayado*, CAP. XXVII). În alte pasaje dovedește faptul că el cunoaşte produse de lux ale timpului, precum pielea prelucrată după un anumit stil (dt. *Korduanleder*, it. *corovano*) sau moscul, *almiscle*, al cărui miros Lizárraga îl identifică după un secret luat dintr-un caiman mort (CAP. IV).

Pe de altă parte Lizárraga, ca și Columb, *percepe* uneori lumea după categorii interiorizate, pe care le proiectează asupra lumii noi. De pildă, nu poate decât, precum Columb înaintea lui cu o sută de ani, să-l imagineze pe suveranul incaș ca pe un rege, denumindu-l *rey Inga* („El rey desta tierra, á quien comunmente llamamos el Inga … tenia puestas de trecho á trecho unas vigas…", CAP. XII). O categorisire a lumii concrete după clase familiare se vede și în folosirea lexemului *tigru* pentru un animal care era, de fapt, o *pumă* (CAP. V). În ce privește cunoștințele lingvistice, Lizárraga lasă de înțeles că nu stăpânește nicio limbă autohtonă ca *quechua* sau *aymara* (CAP. XXXII), având, pe de altă parte, o sensibilitate pentru alteritatea limbilor autohtone când, de pildă, menționează că „la lengua de los indios pescadores de aquel valle, que es dificultosísimo de aprender" (CAP. XXXII). În ceea ce privește limba spaniolă, Lizárraga așteaptă ca indigenul s-o cunoască într-un grad atât de înalt, încât să înțeleagă chiar conotația (dominicanului) evreului. Astfel, comentează plecarea subită a unui *indio*, cauzată de rușinea acestuia de a fi numit evreu: „!oh qué pesado eres; no pareces sino judio! En oyendo esto el indio, saltó del navio en su balsa; larga el cabo y vira la vuelta de tierra; ni por muchas voces que se le dieron para que volviese, no lo quiso hacer; tan grande fué la afrenta que se le hizo y tanto lo sintió."! (CAP. III). Un alt aspect caracteristic al descrierii „științifice" a *Primei Cărți* este referința necritică la unele mituri, antice și coloniale, precum presupusa existență a Atlantidei (PRIMERO CAPITULO), a unor giganți (CAP. IV), a unor comori (CAP. XVIII) sau la *imaginarul colonial* (Jáuregui 2008, 145) sau la faptul că anumite etnii autohtone ar consuma carne umană (CAP. VI).

Documentarea amănunțită, a „cronicii" contrastează cu trecerea cu vederea a altor teme, cum sunt sclavii africani sau frumusețea naturii, atât de des menționată de către Columb în prima sa călătorie[13]. Sclavii africani sunt menționați foarte rar, și, mai ales, în situații extraordinare, fiind vânați de caimani („Cuando [caimanii] estan … encarnizados en carne humana son muy dañosos, y hacen el daño desta manera: para hacer la presa en el indio ó negro que lava en el rio, ó coge agua, vienen muy ocultamente por debajo della..."; CAP .V) sau când întrec cu totul imaginea pe care o are Lizárraga despre ei, de pildă în uzul abundent de ceară la înmormântări: („Los negros tienen sus cofradias aparte, y veinticuatros; es cosa de ver qué cirio sacan muriendo algun veinticuatro; yo vi un acompañamiento de una negra que me admiró: es cierto que acompañan el cuerpo más de treinta cirios, sin la cera menuda"; CAP. XLIII). În timp ce în textul studiat există un discurs mai amplu asupra indigenilor, sclavii africani, din perspectiva lui Lizárraga, nu par să merite a fi tematizați nici ca subiect propriu-zis.

[13] Vezi observațiile din *Diario de a bordo*, de duminică 14 octombrie, miercuri 17 octombrie, vineri 19 octombrie, duminică 21 de octombrie etc.

Limba spaniolă mijlocie

Limba ediției folosite în *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*[14] oglindește un *statu-quo* al spaniolei mijlocii (*español clásico* sau *español áureo*, în germană *Mittelspanisch*) care caracterizează, după Bollée și Neumann-Holzschuh (2008, 81-118), perioada 1450-1650. Limba întrebuințată dovedește o sintaxă întortocheată în comparație cu clasificarea elementelor frastice în spaniola actuală și fraze uneori foarte ample. Și ordinea particulelor frastice este alta decât în spaniola actuală, mai ales privind acumularea unor elemente neaccentuate, deseori pronominale (*las cuales he yo visto*; „Es pueblo de contratacion, por ser el puerto para la ciudad de Quito, y por se hacer en él muchos y muy buenos navios", CAP. IV; „lo pusieron en una hamaca para lo llevar á que se curase", CAP. V). La nivel morfo-sintactic, putem constata, de pildă, lipsa conectorului subordonator *que* („no era posible todos quedasen muertos", *no imaginando se hubiese huido*, CAP. XXII; „Helas visto tomar á un provincial nuestro"; CAP. XXIV) sau observăm o marcare prepozițională a acuzativului pentru persoana, individualizată și cunoscută, încă nesistematică („Yo he conoscido famosos varones, grandes predicadores, de mucho pecho y celo para las ánimas"; „conocí en aquel reino un español, que embarcándose sus padres para aquel reino, se engendró y nació en la mar y tornó su madre á se hacer otra vez preñada", CAP. LXVIII). La nivel morfologic, observăm o fluctuație la unele forme de gen, de pildă *el* și *la Audiencia* și uzul conjunctivului viitor, astăzi pierdut (*si dijere*, CAP. XXI; *donde no hobiere convento*, CAP. XXV; „mientras no no se les catigare con mucho rigor, no se espere enmienda", CAP. LIX). La nivel morfo-fonetic, de pildă, se folosesc forme contrase din prepoziția *de* cu pronumele personal (*Dél, dellos, desta* [provincia]). La nivel fonetic, se oglindește foarte sistematic legea Tobler-Mussafia (cf. *Reçibiólo el Çid* din *Cantar de Mio Cid*), adică evitarea unei particule neaccentuate la început de frază (*dábase, Sucedióle, Comenzóse*; „Gástase mucha cera,", CAP. XXIV etc.). Vedem și o serie de fonetisme învechite, precum *hobo* (> forma actuală *hubo*). La nivel ortografic, în ediția noastră de text găsim multe forme latinizante, precum *sancta, sanctidad* (> formele actuale *santa, santidat*), *conosc*[*í*] (< lat. COGNOSCERE, devenit în forma actuală *conocí*), *floresce* (< lat. FLORESCERE, > *florece*), *tracta*[*r*] (> forma actuală *tratar*), *c*[*u*]*otidianamente* (< lat. QUOTIDIANUS, > forma actuală *cotidianamente*), *nascer* (< lat. NASCERE) etc; de asemenea, conjuncția *și* în cele două variante fonetice *é* și *y*, sau *agora* < lat. HAC HORA. Textul folosește în multe cazuri variante fonetice și ortografice, cum ilustrează forma *augmentados* (CAP. XXVIII) alături de *aumentar* (CAP. XXVII). Textul a păstrat și expresii astăzi dispărute (un daño muy mucho mayor, CAP. LXX). Și la nivel semantico-lexical, *Descrierea* conține multe arhaisme precum *constitución* care exprimă, pe la 1600, noțiunea de „așezământ" sau *nascione* cu sensul de „etnie" („Viven en esta ciudad y su distrito dos naciones de indios...", CAP. V) sau *conserva*, care, după Covarrubias (1611, *s.v.*) avea în perioada respectivă sensul „orice fruct conservat cu miere sau zahăr" („Nuestro religioso puso tambien sus faldas en cinta, arrebató su bota, biscocho y queso; no tenian conservas, ni regalos, y á los cansados dábales de beber y un bocado", CAP. XXII). La nivelul etimologico-lexical textul dovedește o înrădăcinare conceptuală într-un ev mediu european, fiind reprezentat *par excellence* prin *hidalgo* sau conceptul de *nobles* sau, în lumea navigatorilor, prin lexeme cu relevanță nautică, precum vânturile, direcțiile ([*Tropique du*] *Capricorne*, CAP. XII), fenomene ca mareea (*agua menguante*) sau lexeme, mai multe din limba arabă, ale

[14] Ediția pe care o folosim este cea a lui Ricardo Rojas, *Descripción Colonial* por Fr. Reginaldo de Lizárraga (*Libro Primero*), Buenos Aires, Librería La Facultad, 1916 [versiunea digitalizată].

navigatorilor (*atalaya* în CAP. LXVII, cu sensul după Percival 1591 de „watch tower”[15]; *alcantarilla* în CAP. LXXX, cu sensul după Vittori 1609 de „un petit pont; uno ponticello”; sau *maroma* în CAP. CXII, cu sensul după Mez de Braidenbach 1670 de „Groß Schiffsssail”, deci de „frânghie groasă folosită pentru nave”. Pe de altă parte, discursul oglindește lumea și spațiul sud-american reprezentat printr-o serie de quechuisme[16], dar și prin cuvinte din taina (*hamaca*), din tupí (*pecarí*, 'animal care face multe drumuri prin pădure') sau lexeme de origine din Caraibe (*barbacoa*) etc.

În loc de concluzie: multiplele informații istorice (Ausblick)

Am încercat să oferim o privire de ansamblu asupra textului în cauză. Ca filolog, am interesul să înțeleg un text într-un prim pas ca pe o *entitate*, pentru a intra, apoi, în toată textura și în anumite aspecte particulare. Analiza generală a isosemiilor din *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* a dezvăluit interesul primordial al spaniolilor pentru geografia Peru-ului și *statu-quo*-ul colonizării sud-americane, în toate aspectele ei. Textul oferă multe viziuni atât asupra vieții europenilor, cât și a indigenilor. Lasă, de pildă, să se întrevadă creșterea și descreșterea demografică a ținuturilor. În acest sens, în istoria „miniaturală” a colonizării prezentate aflăm informații despre sate întemeiate de către spanioli („Fundóse aquí un pueblo de españoles;”, CAP. LXI) sau faptul că mulți emigranți spanioli au fost de origine vizcaină (CAP. LXXX, CAP. LXXXI). Ni se înfățișează o panoramă a resurselor naturale și umane sau, dimpotrivă, a riscurilor din cauza climatului, a unor animale, precum caimanii și șerpii, sau riscuri cauzate de lipsa de apă sau de anumite boli specifice locului. Ni se aduc dovezi, tot într-o micro-istorie, despre soarta minerilor din Potosí ca fiind una neschimbată de 400 de ani, din anul 1600 până astăzi. Deci, textul îi arată cititorului „rădăcinile lungi ale istoriei” sau enorm de lunga durată a proceselor istorice în atingerea statutului de egalitate între oameni. Cu al doilea plan semantic, am văzut cum se relevă rolul asumat al dominicanilor în Lumea Nouă, descriindu-se istoria și starea materială a clădirilor lor, fiind prezentat, uneori în detaliu, numărul persoanelor și prezența credincioșilor de gen masculin și, uneori, feminin.

Până acum, descrierea s-a concentrat mult pe imaginea discursivă a indigenului, pe condiția lui fizică, morală sau educațională (vezi și CAP. LXIX) sub dominația europeană. Mai puțin s-a concentrat asupra temelor *ex negativo*, cea a sclavului african sau cea a aspectului estetic al teritoriilor descrise. Alte investigări interpretează și cosmologia clericului Fray Reginaldo, în al cărui discurs alternează afirmarea unei modestii interioare, cerute de Dumnezeu, cu cea a unui fast exterior, cerut de același Dumnezeu. Foarte relevantă ar fi și o reconstruire a *importului* de semințe care proveneau *din* Europa și, prin emigranți, ajungeau *în* America, adică a importului fructelor menționate în drumurile lui Lizárraga prin Peru. În ceea ce privește aspectele naturale, cronica lui Lizárraga păstrează ca într-o fotografie efectele importului de semințe, fructe sau animale în Lumea Nouă, o sută de ani după descoperirea Americii de către Columb.

[15] Am consultat cuvintele în dicționarele istorice online ale Academiei Regală a Spaniei, RAE, sub: http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0;

[16] Un student al meu, Jorge Edmundo Quispe Sallo, născut în Cusco, număra 40 de quechuisme în Libro Primero, multe dintre ele toponime.

Referințe bibliografice

Texte empirice

Cristóbal Colon. 1985. *Diario de a bordo*. Edición de Luis Arranz, Madrid: historia 16.

Lizárraga y Obando, Fray Reginaldo de. 1603?. *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile. Para el excmo. Sr. Conde de Lemos y Andrada. Presidente del Consejo de Indias*. = *Descripción Colonial*, ediția al lui Ricardo Rojas. 1916. *Primei Cărți* (*Libro Primero*). Buenos Aires: Librería La Facultad. La adresa de Internet al Bibliotecii virtuale Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-colonial-libro-primero--0/html/ff687904-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_ sau la adresa de Internet al Proiectului Gutenberg: http://www.gutenberg.org/files/39579/39579-h/39579-h.htm.

Bibliografie secundară

Bollée, Anegret, Neumann-Holzschuh, Ingrid. 2008. *Spanische Sprachgeschichte.* Stuttgart: Klett.

Diccionario de las Américas, 1995. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Dicționare istorice ale Academiei Spaniole sub: http://www.rae.es/

Acevedo, Edberto Òscar. 2002. *Dos pareceres de Fray Reginaldo de Lizárraga O.P. sobre las guerra y la esclavitud de los indios* în: „Temas Americanistas", Número/Issue 15, p. 1-18 [versiunea digitală, pagina web de la revista „Temas Americanistas"].

Altuna, Elena. 2003. *El discurso colonialista de los caminantes siglos XVII-XVIII* în „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana". 1 January 2003, Vol. 29 (57), p .251-254 [versiunea digitală].

Hickmann, Ellen. *Zur Rolle der Musik in der Missionierung von Anden-Indios im 16. Jahrhundert*, în „Österreichische Musikzeitschrift". Band 43, Heft 7-8, p. 364–368 [versiunea digitală].

Berrio de Montalvo, Luis. 2008. *Informes para obtener plata y azogue en el Mundo Hispánico, Edición facsímil, Granada MMVII*. Granada: Universidad de Granada.

Diggs, Irene. 1951. *The Negro in the Viceroyalty of the Rio de la Plata* în „The Journal of Negro History". 1 July 1951, Vol. 36 (3), p. 281-301 [versiunea digitală].

Gagliano, Joseph A. 1963. *The Coca Debate in Colonial Perú*, în: „The Americas", vol. 20, no. 1 (Jul., 1963), p. 43-63 [versiunea digitală].

Gómez-Pablos, Beatriz. 1996. Hacia el concepto de Indio en la obra de Reginaldo de Lizárraga în: Peter Cichon et al. (eds), „Actas de las Primeras Jornadas de Hispanistas en Austria", p. 80-85. Wien: Praesens.

Hickmann, Ellen. 1988. *Zur Rolle der Musik in der Missionierung von Anden-Indios im 16. Jahrhundert*, în „Österreichische Musikzeitschrift". vol. 43 (7), p. 364-368 [versiunea digitală].

Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, Antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

Kernbach, Victor. 1995. *Dicționar de mitologie generală.* București: Albatros.

Kurella, Doris, de Castro, Inés. 2013. *Inka. Könige der Anden*. Stuttgart: Linden-Museum.

Tieffemberg, Silvia. 2003. *Escribir los caminos. La construcción del espacio en la* Descripción breve... *de Reginaldo Lizárraga* în „Iberoamericana: América Latina-España-Portugal". vol. 3., Número 10, p. 37-56 [versiunea digitală].

Filme

Bollaín, Icíar. 2010. *También la lluvia*.

Wicky, Jean-Claude. 2010. *Tous les jours la nuit. Mineros en Bolivia*. Documentaire 58 min Suisse.

Iosif CHEIE-PANTEA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Eminescu şi Cioran. Pozitivitatea negativului

Abstract: **(Eminescu and Cioran. The positive character of the negative)** Emil Cioran's admiration for Eminescu is total and constant. He considers that the great poet does not only reflect the expression of the Romanian soul's essence, but also the huge creative force that saved us as a nation from the danger of mediocrity. The positive character of the negative, of the evil in history and in the world, reverberates in plenary and in Cioran's meditations, due to affinities with deep roots in the romantic spirit.

Keywords: romance, "the bad demiurge", history, sin, suffering

Rezumat: Admirația lui Emil Cioran pentru Eminescu este totală și constantă. El vede în marele poet nu doar expresia esențializată a sufletului românesc, ci și forța creatoare uriașă care ne-a salvat ca neam de primejdia mediocrității. Pozitivitatea negativului, a răului în istorie și lume, reverberează plenar și în meditațiile cioraniene, în virtutea unor afinități cu rădăcini profunde în spiritul lor romantic.

Cuvinte-cheie: romantism, „Demiurgul rău", istoria, păcatul, suferința

În *Schimbarea la faţă a României*, cartea atât de mult incriminată şi oarecum dezavuată ulterior de autorul însuşi, Cioran nu-şi poate reprima uimirea că într-o ţară pe care el o vitupera cu o violenţă nemaiîntâlnită, pentru incapacitatea ei de a ieşi din primitivismul mioritic şi a se ridica la înălţimea lumii moderne, s-a putut ivi un Eminescu. „Ce a căutat pe aici – se întreabă el cu retorică mirare – acel pe care şi un Buddha ar putea fi gelos?"(Cioran 1990a, 74-75). Asocierea poetului cu întemeitorul religiei ce-i poartă numele este semnificativă şi premonitorie, deşi tânărul Cioran a făcut-o mai degrabă printr-o genială intuiţie decât pe baza unei informaţii cuprinzătoare asupra rădăcinilor indice ale gândirii lui Eminescu. Supoziţia aceasta e confirmată de o scrisoare din 1970 către Constantin Noica în care autorul *Tratatului de descompunere* mărturisea cu francheţe: „Nu ştiam că *Rugăciunea unui Dac* are ca variantă de titlu *Nirwana* (scris ca în germană)" (Cioran 1995c, 299).

Periodic, Emil Cioran îl evocă pe Eminescu, mai cu seamă în scrisorile către fratele său Aurel. Aproape de fiecare dată aprecierile sunt însoţite de regretul intraductibilităţii poeziei eminesciene, din cauza limbii în care e scrisă, de o accesibilitate limitată, în ciuda expresivităţii ei unice. Opera lui Eminescu, fireşte, nu putea fi disociată de limba română pe care „metecul" de la Paris n-a contenit, până la capătul vieţii, s-o omagieze. „Zilele trecute – îi scrie el fratelui, în februarie 1974 – am recitit *Luceafărul*. Nu are pereche în toată literatura franceză (...). Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică. Din păcate, e intraductibilă. Tradus, Eminescu devine aproape caraghios, oricum teribil de minor şi învechit" (Cioran 1995c, 119). Un an mai târziu revine asupra temei: „Din nefericire, Eminescu e intraductibil, de aceea e necunoscut în afară. Dacă ar fi fost englez, neamţ sau spaniol, ar fi fost una din marile figuri ale poeziei" (Cioran 1995c, 129). Ideea excepţionalităţii figurii lui Eminescu reapare într-o scrisoare din acelaşi an (1975) către

Constantin Noica; reluând vechea întrebare: „Cum oare a fost posibilă o apariţie ca a lui într-o ţară ca a noastră?", Cioran subscrie fără rezerve la opiniile prietenului său, apărute în cartea, recentă atunci, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*: „Ai dreptate să te lansezi în asemenea comparaţii (Goethe, Valéry, Leonardo) care n-au nimic delirant. Dimpotrivă" (Cioran 1995c, 306).

Relaţiile lui Cioran cu Eminescu nu se rezumă însă doar la aceste „exerciţii de admiraţie", măgulitoare desigur pentru orgoliul nostru naţional. Întâlnirea dintre cei doi mari depăşeşte terenul convenţional şi rigid al „influenţelor", „coincidenţelor" etc., statuate de comparatismul tradiţional, înscriindu-se în sfera mai adâncă a unei spiritualităţi afine, a unei Weltanschauung ce poartă indiscutabil pecetea ireductibilă a personalităţii fiecăruia dintre ei. De aceea nu vom vedea – Doamne fereşte! – în Emil Cioran un epigon, ci un genial congener care ne ajută să-l redescoperim pe Eminescu în tulburătoarea-i profunzime şi actualitate.

Am socotit premonitorie, ziceam, alăturarea numelui poetului de acela al lui Buddha, deoarece, mai târziu, Cioran se va referi cu sporită insistenţă la *Rugăciunea unui Dac*, poemul eminescian cel mai „budist", dacă mi se îngăduie formula. În scrisoarea adresată lui Noica, în martie 1970, după ce, cum s-a văzut, afirmă că nu cunoscuse varianta *Nirwana* a poemului, Emil Cioran, mărturiseşte, de asemenea, că la apariţia *Tratatului de descompunere*, poetul Horia Stamatu a remarcat: „«Toate acestea au ieşit din *Rugăciunea unui dac*»". Fără să-l contrazică, dimpotrivă, filosoful aprobă observaţia compatriotului său: „Era adevărat, atât de mult mi-a marcat adolescenţa poemul acesta" (Cioran 1995c, 299). Dar oare numai adolescenţa? Cinci ani mai târziu, adresându-i-se fratelui, autorul *Căderii în timp* îşi nuanţează substanţial poziţia: „Nu e mai puţin adevărat însă că într-un anume sens *eu descind direct* (s.n.) din *Rugăciunea unui dac*, al cărei ton violent, rostit ca un blestem şi nu ca o iertare, mi-a plăcut întotdeauna" (Cioran 1995c, 130-131). Pentru ca, în primăvara lui 1989 (centenarul morţii lui Eminescu!), Emil Cioran să redacteze articolul *Rugăciunea unui dac*, de o excepţională vibraţie şi forţă revelatorie, mărturie indelebilă a solidarizării în expresie şi gând cu geniul tutelar al poeziei româneşti. „*De-a lungul vieţii mele întregi* (s.n.) – citim în acest text memorabil –, şi mai cu seamă în anii tinereţii, *Rugăciunea unui dac* m-a ajutat să rezist ispitei de a pune capăt la toate. Nu-i de prisos, poate, să semnalez aici că ultima pagină din *Précis de Décomposition*, întâia mea carte scrisă în franceză, este, prin tonul şi violenţa ei, foarte apropiată de excesele Dacului" (Cioran Secolul XX/328-330, 6).

Cioran a trăit toată viaţa obsesia acestui poem eminescian, în care, ca nimeni altul, a intuit, concentrate, marile adâncimi ale meditaţiei poetului, sinteza viziunii lui asupra absurdului existenţei, „expresia exasperată, extremă, a neantului valah, a unui blestem fără precedent, lovind un colţ al lumii vitregit de zei" (Cioran Secolul XX/328-330, 7). Deşi, observă gânditorul, Dacul vorbeşte în numele-i propriu, durerea lui depăşeşte, evident, fatalitatea individuală, în ea regăsindu-ne cu toţii, „încununaţi pe veci de nimbul înfrângerilor noastre" (Cioran Secolul XX/328-330, 7). Cioran arată că cel ce incriminează cu atâta violenţă existenţa nu este un bătrân obosit, şubrezit de vârstă, ci un poet în vigoarea tinereţii, dar care, renunţând la orice iluzie, a înţeles dintru început adevărul despre vanitatea lucrurilor, iar ca „dovadă stă tocmai ruga lui, cea mai clarvăzătoare, mai nemiloasă, din câte au fost vreodată scrise" (Cioran Secolul XX/328-330, 7).

Ruga aceasta trebuie înţeleasă între ghilimele, ca o amară ironie, pentru că ea nu consacră un act de credinţă, şi cu atât mai puţin de smerenie, ci, din contră, unul de protest şi revoltă, proslăvirea Zeului luând forma „apoteozei negative", a unei insurecţii mascate, dar atât de manifestă, totuşi, în vehemenţa şi agresivitatea rostirii:

„Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,
Spre ură şi blăstemuri aş vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă
Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!”

Tonul acesta l-a sedus într-atâta pe nihilistul Cioran, încât, după propria-i mărturisire, l-a reluat în ultima pagină din *Tratatul de descompunere*: „Blestemată fie în veci steaua sub care m-am născut, niciun cer să n-o ocrotească, răspândească-se-n spaţiu ca o pulbere nevrednică! Iar clipa trădătoare ce m-a aruncat printre făpturi fie pentru totdeauna ştearsă din listele Timpului! etc., etc.” (Cioran 1992, 266). Deşi se apropie sensibil de model, blestemul acesta nu atinge, totuşi, incandescenţa explozivă a verbului eminescian:

„Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,
S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă râdă,
Puteri să pună-n braţul ce-ar sta să mă ucidă,
Ş-acela între oameni devină cel întâi
Ce mi-ar răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân’ ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte,
Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blăstăm mama, pe care am iubit-o −
Când ura cea mai cruntă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor”.

Ceva din energia, ca şi din semnificaţia morală a revoltei Dacului, o vom regăsi într-unul din *Psalmii* arghezieni:

„Vreau să pier în beznă şi în putregai,
Ne-ncercat de slavă, crâncen şi scârbit,
Şi să nu se ştie că mă dezmierdai
Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit”.

Ambele texte exprimă nemulţumirea insului faţă de o lume a suferinţei şi injustiţiei, iar mânia victimei se îndreaptă, nici nu se putea altfel, către cel ce a creat-o, nenumindu-l, dar identificându-l, evident, cu Instanţa Supremă şi responsabilă, adică, ar spune Emil Cioran, cu „Demiurgul cel rău” („Le mauvais demiurge”).

Scenariul dualist cel mai elocvent este acela din *Mureşanu*, în care inversarea valorilor declanşează apologia frenetică a lui Satan, „geniul mândru, etern al desperării”, conjurat să aneantizeze lumea, creaţie a puterii răului („ştiai că răutatea eternă-n ceruri tronă”); versurile se rostogolesc ameninţător, într-un fel de jubilaţie delirantă a setei de răzbunare:

„O, de-aş vedea furtuna că stelele desprinde,
Că-n cer talazuri nalte de negură întinde,
Că prin acele neguri demoni-n stoluri zboară
Şi lumea din adâncuri o scutură uşoară
Ca pleava... Cerul cu sorii lui decade,
Târând cu sine timpul cu miile-i decade,
Se-nmormântează-n chaos întins fără de fine,
Căzând negre şi stinse surpatele lumine.
Neantul se întinde

Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde.
Văzându-te strigare-aş de-un dor nebun cuprins:
"Mărire ţie, Satan, de trei ori ai învins!
Atuncea mă primeşte prin îngerii peirei,
Mă-nvaţă şi pe mine cuvântul nimicirei
Adânc, demonic, rece. Ţi-o jur − astă ştiinţă
Eu aş striga-o-n lume c-o cruntă uşurinţă...
Atunci negreşte, soare... Atunci să tremuri, cer...
Atuncea saluta-voi eternul adevăr...
Şi liber, mare, mândru prin condamnarea lui,
A cerurilor scară în zbor am să o sui...
Să strig cu răzbunarea pe buze-n lumi deşarte:
Te blestăm, căci în lume de viaţă avui parte!!"

Blestemul e amplificat de durerea imposibilităţii omului de-a muri, el fiind conştient că e sortit unor infinite reîncarnări şi că, deci, viaţa (=suferinţa) nu-i va putea fi curmată nici chiar de creatorul însuşi:

„Dar, vai, tu ştii prea bine că n-am să mor pe veci -
Că vis e ta moarte cu slabe mâni şi reci,
La sorţi va pune iarăşi prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită − un vecinic Ahasver −
Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară
Migraţiei eterne unealtă de ocară...
Puternice, bătrâne, gigante − un pitic,
Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic".

De aici, dispreţul imens faţă de demiurgul care, paradoxal, e un uriaş neputincios („Puternice, bătrâne, gigante – un pitic, / Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic"), câtă vreme forţa lui se mărgineşte la crearea unui univers rău, în care omului, damnat suferinţei, nu-i rămâne, ca soluţie, decât alianţa cu Satan, singurul capabil să distrugă lumea şi să-l elibereze de teroarea răului. Geniul malefic devine astfel promotorul binelui, asemenea iranianului Ahriman ce i se opune lui Ormuz, stăpânul cerului, în poemul *Demonism*, unde scenariul maniheist se regăseşte într-o mai bogată corolă de semnificaţii (Culianu 1996, 10-20), dincolo de ceea ce ne interesează în mod particular acum, adică problema *răului*.

Pentru Eminescu, răul este o realitate metafizică şi istorică totodată, ţine de esenţa existenţei, dar reprezintă şi condiţia *sine qua non* a desfăşurării istoriei, ceea ce obligă la o înţelegere mai nuanţată a raporturilor lui cu *binele*. Parafrazându-l pe Blaga dintr-un aforism despre relaţia viaţă – moarte, putem spune că răul este el însuşi plus contrariul lui. Autorul *Luceafărului* credea în latenţele vitale ale răului: „– Ce plan adânc – şiret! / Cum în sămânţa dulce a răului s-a pus / Puterea de viaţă!" (*Andrei Mureşan*, 1872), după cum nu concepea istoria decât ca produsul exclusiv al acestuia: „Rău şi ură / Dacă nu sunt, nu este istorie". (*Mureşanu*, 1876). Răul e dinamic, eficace, are întotdeauna puterea de-a învinge: „El a fost rău şi fiindcă răul / Puterea are de-a învinge... -nvinse." (*Demonism*); „Căci numai răul are puterea de-a trăi" (*Andrei Mureşan*, 1872) etc. Răul nu se manifestă însă în exclusivitate ca principiu negativ, ca forţă destructivă, deoarece efectele acţiunii lui sunt în general pozitive, el fiind determinant în afirmarea vieţii şi progresului: „Căci răul este colţul vieţii. Vecinic răul / Întâiul rol îl joacă − e colţ în orice cuget, / În oricare voinţă, în orice faptă mare". (*Andrei Mureşan*, 1872); „Impulsul prim / La orice gând, la orişice voinţă, / La orice faptă-i răul." (s.a.) (*Demonism*) etc. În afara răului, nu există deci mişcare, nu există devenire;

binele, singur, ar condamna totul la prăbuşire şi moarte: „Când un popor / Începe a fi nobil şi generos în cuget, / Atunci a lui cădere şi moarte sunt aproape, / Căci numai răul are puterea de-a trăi.” (*Andrei Mureşan*, 1872). Prin urmare, istoria ca succesiune în timp a popoarelor şi civilizaţiilor care se nasc, ating pragul maximei dezvoltări şi mor, pentru a pregăti locul altor popoare şi civilizaţii ce vor împărtăşi acelaşi destin este spectacolul cel mai grandios al afirmării răului ca factor unic de permanenţă în timp: „Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas” (*Memento mori*). Pentru a deveni fecund, binele însuşi recurge implacabil la energia răului, pe care îl naşte şi-l hrăneşte din propria-i substanţă, oferindu-i-se drept pat germinativ: „Chiar fapta cea mai bună duce la rău. Ea este / Pământ care hrăneşte sămânţa celor rele.” (*Andrei Mureşan*, 1872). Desigur, toate acestea îmbie la o abordare dialectică a raporturilor dintre Negativ şi Pozitiv, ceea ce am şi încercat cu altă ocazie (Cheie-Pantea 1999, 16-27), dar, de data aceasta, vom urmări cum se regăsesc ideile eminesciene în filosofia lui Emil Cioran asupra răului.

Pentru autorul *Tratatului de descompunere*, ontologia *răului* reprezintă una din marile sale obsesii, lucru firesc, de altminteri, la un nihilist de o asemenea talie, cu o gândire ce se exersează atât de intens şi profund în explorarea valorilor negativului. În spirit schopenhauerian, dar şi eminescian totodată, Emil Cioran consideră că „trecut, prezent, viitor nu sunt decât aparenţe variabile ale unuia şi aceluiaşi rău” (...), care „e coextensiv fiinţei, este fiinţa însăşi” (Cioran 1992, 85). Ca şi Eminescu, filosoful e convins că „răul guvernează tot ce-i coruptibil, altfel spus tot ce e viu...” (Cioran 1995a, 9), „el se inserează în economia fiinţei, este deci necesar, îndeplineşte o funcţie importantă, chiar vitală” (Cioran 1994, 75). În contrast cu agresivitatea *răului*, aflat în ofensivă permanentă şi fecundă, binele apare lipsit de dinamism, anemic şi steril, căci „Bunătatea nu creează: îi lipseşte imaginaţia; or, trebuie imaginaţie pentru a plăsmui o lume, chiar şi de mântuială. Cel mult dacă amestecul de bunătate şi răutate poate produce un act sau o operă” (Cioran 1995a, 8). Răul este dinamic şi fascinant prin monstruozitatea lui, are o natură violent - contagioasă, spre deosebire de binele a cărui putere de propagare e minimă. Manifestarea cea mai spectaculoasă a răului este, spuneam, *istoria universală* care – crede Cioran, împreună cu Eminescu – e „o istorie a Răului” (Cioran 1992, 160), deoarece „istoria universală nu e altceva decât o repetare de catastrofe, în aşteptarea unei catastrofe finale...” (Convorbiri cu Cioran 1993, 95). Progresul rămâne o himeră, câtă vreme istoria ne creează doar iluzia înnoirii, în realitate ea „rămânând totuşi fundamental aceeaşi”. Ca atare, ea ne revelează adevărul că „împotriva oricărei aparenţe de schimbare, evoluăm într-un cerc” (Cioran 1992, 166) sau într-un schopenhauerian „prezent etern”, cum s-a văzut. Concepţia lui Cioran despre istorie rezumă, în esenţă, viziunea eminesciană din *Memento mori*, unde poetul contemplă mersul istoriei universale ca pe o „panoramă a deşertăciunilor”, pentru a sfârşi în dezgust amar şi-n refuzul elixirului nemuririi:

„Dar la ce să beau din lacul ce dă viaţă nesfârşită,
Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repeţită,
Cu aceleaşi lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?
Şi să văd cum nasc popoare, cum trăiesc şi mor. Şi toate
Cu virtuţi, vicii aceleaşi, cu mizerii repetate...
Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce spre trecut”.

Meditând asupra omniprezenţei răului şi-a cauzelor ce-l provoacă, Emil Cioran găseşte rezolvarea în gnoză: „Cred că gnoza, ca viziune, este imens de rodnică. (...) Prezenţa universală a răului poate fi bine explicată printr-un Dumnezeu rău, căci prin unul bun nu poate fi” (Convorbiri cu Cioran 1993, 123). Într-adevăr, gnosticul resimte dureros faptul de-a fi fost

„azvârlit" într-o lume rea, loc al suferinţei şi morţii, un univers tenebros şi absurd, creat de Demiurgul cel rău, zeu inferior Dumnezeului Suprem care, în transcendenţa lui absolută, inaccesibil cunoaşterii umane, rămâne fatalmente străin de această existenţă ce se poate identifica, la limită, cu infernul însuşi (Hutin 1963). Şi Eminescu o vede astfel, ca pe o „baltă de vise rebele", „un basmu pustiu şi urât", de unde răspunsul negativ la întrebarea: „Au e sens în lume?" (*Mortua est*). Cioran, de parcă i-ar confirma direct gândul, răspunde prompt: "... viaţa nu are, *nu poate* (s. aut.) avea sens. Ar trebui să ne luăm zilele în clipa când o revelaţie neprevăzută ne-ar convinge de contrariu" (Cioran 1992, 164). Faptul că „omul n-a primit până acum niciun răspuns întrebărilor lui şi nu va primi niciodată" dovedeşte nu numai că viaţa „n-are niciun sens, dar nici nu poate avea unul" (Cioran 1990b, 169).

Vinovat pentru că în lume „Toate sunt coji durerii celei nepieritoare" (*Ca o făclie...*) este creatorul însuşi, ceea ce explică revolta poetului în faţa iubitei moarte: „De e sens într-asta, e-ntors şi ateu, / Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu" (*Mortua est*). În limbaj gnostic, am putea zice că moartea şi suferinţa nu sunt rezultatul voinţei Dumnezeului bun, ci al Demiurgului rău invocat, nu întâmplător, de Emil Cioran în meditaţiile sale, din moment ce, spre deosebire de binele anemic şi steril, răul este activ şi creator. Dumnezeul cel bun şi nevolnic – scrie Cioran – „nu era înzestrat pentru a crea: posedă totul – în afară de atotputernicie. Mare prin deficienţele lui (anemia şi bunătatea merg mână-n mână), el este prototipul ineficacităţii: nu poate ajuta pe nimeni (...), n-are nimic ca să ne fascineze, n-are nimic dintr-un monstru". În consecinţă, nu putem decât să „ne întoarcem spre creator, zeu subaltern şi aferat, instigator al evenimentelor. Ca să-nţelegem cum a putut să creeze, trebuie să ni-l închipuim pradă răului..." (Cioran 1995a, 8).

Ideile acestea sunt prezente în poemele eminesciene amintite (*Mureşanu* şi *Demonism*), mai puţin scenariul gnostic despre cei doi dumnezei, valorile fiind aici inversate în sensul că cel ce promovează binele este Satan, demonul. Deşi Cioran a cunoscut cu siguranţă aceste poezii, a preferat să-şi concentreze atenţia asupra *Rugăciunii unui Dac*, care – afirmă D.Murărașu – „trebuie privită nu numai în cadrul poemului *Sarmis - Gemenii*, versiunea 1877, ci al întregii opere a lui Eminescu, căci numai astfel se dă pe faţă atitudinea poetului, în raport cu divinitatea, în privinţa rigorii morţii şi triumfului răului şi nedreptăţii" (Murărașu 1982, 414).

Şi autorul *Tratatului de descompunere* a extrapolat mesajul acestei „rugăciuni" la nivelul întregii gândiri eminesciene, deoarece, într-adevăr, Eminescu îşi pune aici nu o întrebare oarecare, ci *Întrebarea* însăşi. Or, să ne amintim că, pentru Heidegger, filosoful adevărat, dar şi poetul, am adăuga noi, nu face decât să repete mereu şi mereu aceeaşi unică, esenţială, întrebare, care la Eminescu sună astfel: „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?". În *Gemenii* zeul este cunoscut, are un nume: Zamolxe, dar poetul nu s-a mulţumit cu semnificaţia circumscrisă exclusiv mitului geto - dacic şi, izolând blestemul dacului care, şi el, purta un nume (Sarmis), i-a conferit acea tulburătoare aură de ambiguitate prin care meditaţia va atinge profunzimi abisale, dimensiuni universal - umane. Nu mai e vorba de Zamolxe, Dumnezeu, Satan etc., ci de o instanţă supremă necunoscută, un Mare Anonim, cum ar zice Blaga, de a cărui voinţă şi putere depinde tot ce există, inclusiv fiinţa ce-l proslăveşte în ciudata-i „rugăciune".

Situaţia ne obligă să admitem deci că interesul special al lui Cioran pentru această poezie nu e determinat doar de ideea răului şi a „demiurgului rău" care-l produce, ci de o raţiune mai profundă ce vizează însăşi semnificaţia rugăciunii ca act primordial al oricărei atitudini religioase. Or, dacă admitem convingerea Rosei del Conte că Eminescu este „un

geniu religios" (del Conte 1990, 269), întrebarea care se pune e în ce măsură Emil Cioran poate fi considerat şi el ca atare. Ei bine, în numeroase confesiuni, Cioran îşi defineşte atitudinea ca fiind „aceea a unui teolog necredincios, a unui teolog ateu" (Convorbiri cu Cioran 1993, 149). Mai precis, a unui spirit religios, de vreme ce – consideră el – „religia merge mult mai în adâncime decât orice altă reflecţie a spiritului uman şi că adevărata viziune a vieţii este religioasă". Iar concluzia intervine implacabil: „Omul care n-a trecut prin religie şi care nu a cunoscut tentaţia religioasă este un om vid" (Convorbiri cu Cioran 1993, 234). În consecinţă, ca fiinţă eminamente religioasă, omul simte nevoia de a se ruga, chiar dacă, în spiritu-i paradoxal, Cioran se iluzionează că această necesitate „n-are nimic de-a face cu credinţa" (Cioran 1995b, 160). Altfel spus, autorul *Tratatului de descompunere* admite irepresibila nevoie de-a te ruga, dar nu însă şi a te adresa unui Dumnezeu anume, de unde admiraţia sa pentru budismul, care, prin aspiraţia la Nirvana, se manifestă ca o credinţă fără Dumnezeu (Velasco 1997, 180). În acest context, ne explicăm, aşadar, de ce interesul excepţional pentru *Rugăciunea unui Dac* l-a afirmat Cioran, mai cu seamă din momentul în care a aflat că una din variantele poemului se intitula *Nirvana*.

Totuşi, chiar dacă nu la această cotă, interesul exista şi înainte, dovadă un text din 1943, adus recent la lumină de revista „Antiteze" din Piatra-Neamţ (Cioran 2000, 1-2), în care Emil Cioran formulează câteva judecăţi despre poezia lui Eminescu, pornind îndeosebi de la *Rugăciunea unui dac* pe care o califică drept „unul dintre poemele cele mai deznădăjduite din toate literaturile...". Deşi admite că pesimismul e o realitate ce-l apropie pe Eminescu de Leopardi sau de „acest ciudat portughez Quental", Cioran atrage atenţia asupra primejdiei ce se ascunde în tentaţia de a-l citi pe Eminescu exclusiv prin această grilă. Ar însemna – scrie autorul – să „trecem pe lângă esenţa poeziei sale", adică să „ne descotorisim prea uşor de dificultăţile pe care ea le provoacă, dacă o etichetăm drept pesimistă – ca şi cum ar mai putea fi şi un alt fel de poezie!" Ar putea fi, desigur, dar nu o *mare* poezie, căci, cum spunea Valéry, citat de Cioran, „Optimiştii scriu prost". Fireşte, Cioran nu-i acordă acestei butade valoarea unui argument deoarece, pentru el, „poezia nu exprimă decât ceea ce s-a pierdut sau ceea ce nu există – nici măcar ceea ce ar putea să fie". Poetul, spre deosebire de ceilalţi oameni, se află permanent „în căutarea iluziei, fără a se putea vreodată instala în ea". Bunăoară, Eminescu „a încercat să se lase înşelat de dragoste", dar el – observă Cioran – „Nu se dedă pasiunii decât pentru suferinţele pe care ea le inspiră, pentru eşecul ei". Să ne amintim de avertismentul lui T. Maiorescu în legătură cu fatala nefericire în dragoste a poetului, care – socotea criticul în spirit schopenhauerian – „nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil". Cioran încearcă o altă explicaţie, anume aceea că sufletul lui Eminescu „nu îi era suficient de mistic pentru a se refugia în fericire (Shelley), dar suficient de puternic pentru a recurge la nefericire, care este tot un refugiu". De notat că şi în *Caietele* sale Cioran asociază numele celor doi mari poeţi: „Mă gândesc deodată – scrie el – la «Lines written in dejection near Naples», acest poem de Shelley ce rezumă singur mai mulţi ani din viaţa mea şi, poate, viaţa mea. Într-un sens, *Tratatul* nu e decât o variaţie pe marginea acestui poem. Doar *Rugăciunea unui dac*, de Eminescu, a mai jucat pentru mine un rol analog" (Cioran 1999, 198). Ulterior, cum am văzut mai sus, Cioran nu va ezita să afirme că într-un fel descinde direct din *Rugăciunea unui dac* şi că prima sa carte scrisă în franceză, *Précis de Décomposition*, e foarte apropiată prin ton şi violenţă de excesele Dacului. Întrebându-se acum însă, în acest articol din 1943, asupra filosofiei *Rugăciunii*, autorul constată că „Eminescu a trăit în invocarea nefiinţei. Iar invocarea sa se întinde între o senzaţie materială, care este frigul vieţii, şi un fel de rugăciune, care este săvârşirea ei". „Un fel de rugăciune", pentru că, de fapt,

aşa cum am precizat deja, nu este o rugăciune adevărată, adică un gest de credinţă neşovăitoare în autoritatea unui Dumnezeu atotputernic şi milostiv. Dimpotrivă, e vorba de o rugăciune cu sens invers, o adevărată blasfemie la adresa Creatorului vinovat de imperfecţiunea creaţiei, a lumii. Apologia negativă a acestuia sugerează, în esenţă, atitudinea sinucigaşă a dacului care, neputându-l nega direct, o face indirect, refuzându-i „darurile", adică opera. Lui Cioran nu puteau să-i scape şi cu atât mai mult să-i displacă, desigur, aceste lucruri, care fac obiectul atâtor obsesii şi meditaţii proprii de-a lungul întregii sale cariere de scriitor şi gânditor.

Un studiu complet al afinităţilor lui Cioran cu Eminescu ar depăşi, desigur, spaţiul şi rosturile unui articol ocazional. De ce am recurs, totuşi, fie şi parţial, la el? Pentru că – am mai spus-o – mulţi dintre cei care-l neagă azi pe Eminescu sunt fervenţi admiratori ai lui Emil Cioran, fără să ştie (sau poate ignorând cu bună ştiinţă acest lucru) că autorul *Tratatului de descompunere*, una din minţile cele mai lucide ale acestui secol, a nutrit toată viaţa un veritabil cult pentru Eminescu. Celor care-şi permit să ia în deriziune entuziasmul lui Constantin Noica faţă de „omul deplin al culturii româneşti" le amintim replica lui Cioran însuşi, din 5 martie 1970, la o scrisoare a gânditorului de la Păltiniş: „E de la sine înţeles că-ţi împărtăşesc admiraţia pentru acest geniu care nu încetez să mă mir că a putut să apară printre noi. M-aş exprima chiar mai dur decât tine: fără Eminescu, neamul nostru ar fi neînsemnat şi aproape de dispreţuit..." (Cioran 1995c, 298). Cioran reia, de fapt, la maturitate, o idee pe care a susţinut-o în tinereţe şi care, cum se poate deduce, a rămas o constantă a atitudinii sale faţă de poetul naţional. Astfel, *în Schimbarea la faţă a României* citim: „Fără Eminescu, am fi ştiut că nu putem fi decât esenţial mediocri, că nu este ieşire din noi înşine şi ne-am fi adaptat perfect condiţiei noastre minore. Suntem prea obligaţi faţă de geniul lui şi faţă de tulburarea ce ne-a vărsat-o în suflet" (Cioran 1990a, 75).

Aşadar, Cioran nu vede în Eminescu doar expresia esenţializată a sufletului românesc; el identifică în poet acea unică şi uriaşă forţă creatoare care a salvat neamul de la primejdia mediocrităţii sau – şi mai grav – a anonimatului. Nici că se putea imagina un mai profund omagiu adus Poetului, care continuă să lumineze, asemenea Luceafărului său, cerul spiritualităţii româneşti.

Referințe bibliografice

Cheie-Pantea, Iosif. 1999. *Repere eminesciene*, Timişoara: Ed. Excelsior.
Cioran, Emil. 1990a. *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1990b. *Pe culmile disperării*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1992. *Tratat de descompunere*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1993. *Convorbiri cu Cioran*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1994. *Căderea în timp*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1995a. *Demiurgul cel rău*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1995b. *Despre neajunsul de-a te fi născut*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1995c. *Scrisori către cei de-acasă*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 1999. *Caiete III*, Bucureşti: Ed. Humanitas.
Cioran, Emil. 2000. *Cioran - necunoscut: Mihail Eminesco*, în „Antiteze", p. 1-2.
Cioran, Emil. *Secolul XX*, Nr. 328-330.
Conte, Rosa del. 1990. *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj: Ed. Dacia.
Culianu, Ion Petru. 1996. *Fantasmele nihilismului la M. Eminescu*, în „Familia", nr. 1.

Hutin, Serge. 1963. *Les gnostiques*, Paris: P.U.F.
Murărașu, Dumitru. 1982. *M. Eminescu, Poezii*, vol. II, Bucureşti: Ed. Minerva.
Velasco, Martin. 1997. *Introducere în fenomenologia religiei*, Iaşi: Ed. Polirom.

In memoriam G. I. TOHĂNEANU (1925-2008)

Limba și literatura latină

Latin Language and Literature

Valy CEIA
(Universitea de Vest din Timişoara)

G.I. Tohăneanu, personalitate a filologiei clasice şi româneşti

Abstract: **(G.I. Tohăneanu, An Outstanding Figure of the Classical and Roumanian Philology)** Charimatic figure of the letters world, G.I. Tohăneanu (1925-2008) has brilliantly united the solemnity of the academic world with the city's liveliness, the glacial rigorousity of scientific information with the intemperant fervor of the being's sensitiveness. My work investigates G.I.Tohaneanu's creation fundamentals, to highlight it's fundamental characteristics and the way in witch it underlines the specifics of the classical world, followed relentlessly and subtetly describes. His impressive and varied opera – witch contains works of stylistics, linguistic, lexicological, as well as a valuable effort to translate the totality of Vergilius's writings (*Eneida, Bucolice. Georgice)* and Macrobius's *Saturnalia* – demonstrates a rafinated spirit, mindful to the infinitezimal nuances of the discours, always preoccupied to show the latent valences of the artistic text. At the same time, in the linguist's vision, the research of language, fundamental tool in knowing the cultural and civilizational spaces, is based imperatively on a diachronic look, as well as interdisciplinary. Embodying the exemplar figure of it's creator, all of these are illuminated by love and knowledge, fundamental emblems of life and creation; always chained in the teacher's universe they become living testimonies of a coherent and unitary way of understanding of life, in all of her dimensions.

Keywords: G.I. Tohăneanu, personalitate, stilistician, traducător, lingvist

Rezumat: Personalitate carismatică a lumii literelor, G.I. Tohăneanu (1925-2008) a unit strălucit solemnitatea spațiului academic cu forfota cetății, rigoarea glacială a informației științifice cu fervoarea intemperantă a sensibilității ființei. Lucrarea mea investighează articulațiile creației lui G.I. Tohăneanu, spre a-i reliefa liniile de forță și modul în care aceasta profilează specificul lumii clasice, pe care cercetătorul l-a descris cu subtilitate și l-a urmat neabătut. Impresionanta și variata sa operă – ce cuprinde lucrări de stilistică, lingvistică, lexicologie, precum și o valoroasă muncă de traducător al integralei vergiliene (*Eneida, Bucolice. Georgice*) și al *Saturnaliilor* lui Macrobius – probează un spirit rafinat, atent la nunațele infinitezimale ale discursului, mereu preocupat de evidențierea valențelor latente ale textului artistic. Totodată, în viziunea lingvistului, cercetarea limbii, instrument fundamental în cunoașterea spațiilor culturale și civilizaționale, se întemeiază obligatoriu pe privirea diacronică, dar și interdisciplinară. Întruchipând figura exemplară a creatorului, toate acestea sunt străluminate de iubire și de cunoaștere, peceți fundamentale ale vieții și ale creației; mereu înlănțuite în universul dascălului, acestea devin mărturii vii ale unui mod coerent și unitar de înțelegere a vieții, în multitudinea planurilor sale.

Cuvinte-cheie: G.I. Tohăneanu, outstanding figure, literary stylist, translator, linguist

Nimic nu e mai dificil de înfățișat decât imaginea solară a celor pe care-i porți în suflet. O atare confesiune, axiomatică, se înscrie întru totul în spiritul personalității omagiate, Magistrul G.I. Tohăneanu.[1] Cu gândul la cinstirea mult meritată de către dascălul nostru, sentimente puternice, întretăiate, încărcate de afecțiune veche și definitivă mă copleșesc.

Distins cu Premiul „Timotei Cipariu" al Academiei Române, cu Marele Premiu al Uniunii Scriitorilor din România, cu Ordinul „Serviciul Credincios" în grad de comandor conferit de Președintele României, cu Ordinul „Serviciul Credincios" în grad de cavaler conferit

[1] Evocarea de față se întemeiază pe discursul rostit cu prilejul dezvelirii bustului lui G.I. Tohăneanu.

de Președintele României, Doctor Honoris Causa al Universității „Dunărea de Jos" din Galați (orașul unde s-a născut), cetățean de onoare al municipiului Timișoara – ca să invoc aici numai câteva dintre însemnele fizice ale recunoașterii valorii sale[2], G.I. Tohăneanu întruchipează figura exemplară a creatorului. *Surugiu la cuvinte*[3] o viață întreagă, profesorul ne-a înfățișat cu un stil unic *viața lumii cuvintelor*[4], dar, îndeosebi, a știut să ne poarte *dincolo de cuvânt*[5]. Astfel, *studii[le] de stilistică* eminesciană[6] ori sadoveniană[7], ca și *comentarii[le] la **Țiganiada***[8] sau pe marginea operei lui Creangă[9] au forța de a ne destăinui cu asupra de măsură *neajungerea limbii*. În contrapondere, *dicționar[ul] de imagini pierdute*[10] – titlu mirabil, întemeiat pe un paradox – ne încredințează că, dimpotrivă, imaginile sunt sub ochii noștri, așteaptă doar să le vedem. Or, una dintre noimele profunde ale vieții magistrului aici ni se dezvăluie: cu un altruism tulburător, cu un firesc descumpănitor, opera lui G.I. Tohăneanu oferă tâlcuri nodale nu doar pentru viața cărții, ci pentru viețile noastre înseși. În viziunea sa, lumea cărții devine lumea vieții, iar viața noastră se reflectă în cărți, veritabile nestemate în care rigoarea științifică este ferm îmbrățișată de sensibilitatea anevoie de stăvilit a gânditorului. Prin toate aceste elemente, schițate fugar, cercetătorul a adăugat calități perene și inconfundabile stilisticii și lexicologiei.

De asemenea, traducerea *Saturnaliilor* lui Macrobius[11] și, după zeci de ani de pritocire, a copleșitoarei integrale vergiliene[12] au devenit mărturii vii ale unui mod coerent și unitar de înțelegere a vieții, în multitudinea planurilor sale. În egală măsură, toate acestea sunt străluminate de iubire și de cunoaștere, peceți fundamentale ale vieții și ale creației, mereu înlănțuite în universul dascălului. Tocmai de aceea, *și* de aceea Gheorghe Tohăneanu a redefinit exemplar noțiunea de profesor, un „mărturisitor" – cum nu pregeta să amintească în răstimpuri. Odată căzuți sub vraja măiestriei sale didactice, am fost obligați să reclădim din temelii înțelesurile acestei nobile profesii. Dar ce confirmare mai puternică pentru harul înnăscut al dascălului decât spusele lingvistului Alexandru Graur? Însoțindu-l pe tânărul asistent la prima oră de curs, profesorul Graur a decretat la sfârșit: „Nici eu nu aș fi ținut o lecție mai bună!"

---

[2] Pentru un excurs biografic și un amplu repertoriu al operei, vezi *In Magistri honorem: G.I. Tohăneanu*. Coordonatori: Mirela Borchin, Iosif Cheie-Pantea, Alexandru Ruja, p. 17-52.

[3] G.I. Tohăneanu, *Surugiu la cuvinte*, Timișoara, Editura Amphora, 2004.

[4] Idem, *„Viața lumii" cuvintelor. Vechi și nou din latină*, Timișoara, Editura Augusta, 1998, dar și *O seamă de cuvinte românești* (în colaborare cu Teodor Bulza), Timișoara, Editura Facla, 1976 sau *Cuvinte românești*, Timișoara, Editura Facla, 1986.

[5] Idem, *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976 sau *Scrisori din roase plicuri*, Timișoara, Editura Eubeea, 2002.

[6] Idem, *Studii de stilistică eminesciană*, București, Editura Științifică, 1965, dar și *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975 sau *Eminesciene (Eminescu și limba română)*, Timișoara, Editura Facla, 1989 sau *De ce Eminescu* (în colaborare cu Eugen Todoran), Reșița, Editura Timpul, 1999.

[7] Idem, *Arta evocării la Sadoveanu*, Timișoara, Editura Facla, 1979.

[8] Idem, *Neajungerea limbii. Comentarii la **Țiganiada** de I. Budai-Deleanu*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2001.

[9] Idem, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, Editura Științifică, 1969.

[10] Idem, *Dicționar de imagini pierdute*, Timișoara, Editura Amarcord, 1995.

[11] Macrobius, *Saturnalia*. Studiu introductiv, traducere din limba latină, note și indici de Gh. Tohăneanu, București, Editura Academiei, 1961.

[12] Publius Vergilius Maro, *Eneida*. Prefață și traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note și comentarii: Ioan Leric, Timișoara, Editura Antib, 1994 și Publius Vergilius Maro, *Bucolice. Georgice*. Prefață și traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note și comentarii, glosar: Ioan Leric, Timișoara, Editura Amarcord, 1997.

Care este, însă, lecția supremă a Magistrului? Pasiunea, ardoarea intemperantă trebuie să ne jaloneze existența. Numai așa viața ni se învederează vrednică de noblețea ei. Moderație? Da, tălmăceam sub veghea mereu plină de neliniști a profesorului horațianul *Est modus in rebus* „E o măsură în lucruri"; sub ochii noștri se înfățișa, însă, o *mai* adâncă realitate: moderația absolută își trădează limitele odată cu fiecare nouă izbândă a umanității. Doar spiritul creator, neîncătușat de convenții salvează de închistare, de ne-viață. A râvni în bine totul, a merge până în pânzele albe pentru cele bune nu trebuie să fie îndrăzneala câtorva, ci o dimensiune umană comună. *Și* acest lucru ne învăța profesorul Tohăneanu.

Convocându-i la toate cursurile sale și pe foștii dascăli, magistrul Gheorghe Tohăneanu obișnuia să îndemne: „Închinați-vă la modele, nu la mode!", ceea ce cată să spună că a înainta înseamnă imperativ a privi îndărăt, căci nu există înaintare autentică atâta vreme cât nu stai cu un ochi îndreptat înspre trecut. Tudor Vianu, cel în intimitatea căruia G.I. Tohăneanu a trăit, de a cărui prețuire s-a bucurat, spune undeva: „Când se clădeşte o lume nouă, amintirea celei vechi trebuie ţinută trează în inimă şi minte." Din acest motiv hexametrul lucrețian *Et quasi cursores vitai lampada tradunt* („Și, precum alergătorii, își transmit făclia vieții") se ivea în tălmăcirea Magistrului mereu însoțit de ochi înrourați, semn al aproprierii existenței în forme de înaltă umanitate.

Iată motive pentru care întrebarea ce revine din timp în timp, dacă avem sau nu nevoie de modele, se dovedeşte de o frapantă inconsistenţă. Iar dacă se vorbeşte, cu obstinaţie aproape, despre „ingratitudinea" memoriei umane, îngăduiţi-mi să socot prilejul de azi, dimpotrivă, drept unul care izbuteşte să păstreze nealterată conștiința faptului că suntem verigi dintr-o continuă devenire, că timpul nu întunecă strălucirea umană, ci că o potențează, atunci *când ea este adevărată*. La inițiativa Primăriei Timișoara, bustul profesorului universitar Gheorghe I. Tohăneanu, ctitor al Facultății de Filologie timișorene, străjuiește pe Aleea Personalităților, reper existențial cardinal pentru cetate. De asemenea, grație nobilului gest al artistului Aurel Gheorghe Ardeleanu, care a oferit facultății replica în ipsos a sculpturii din Parcul Central, amfiteatrul „G.I. Tohăneanu" al Universității de Vest din Timișoara, ce la sfârșitul cursurilor Magistrului răsuna de aplauzele studenților, are parte și de bustul cărturarului. Cinstindu-i memoria, o plăcuță memorială este fixată pe clădirea în care a locuit dascălul. Văzându-le pe toate, rostim şi noi, precum eroul vergilian, „Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt." – hexametru de o complexitate abisală, tălmăcit aşa de către Magistru: „Iar inimile sunt şi-aici mişcate/ De tot ce pentru bietul om – durere-i."

Personalitate carismatică a lumii literelor, G.I. Tohăneanu a unit strălucit solemnitatea spațiului academic cu forfota cetății, rigoarea glacială a informației științifice cu fervoarea intemperantă a sensibilității ființei. Implicarea până la combustie, patosul și neliniștea spirituală reprezintă embleme decisive ale lui G.I. Tohăneanu. Cu forța pe care doar marile spirite o au de a se îndepărta de sine spre a-și scruta propria existență și existența *largo sensu*, Magistrul își răspica astfel truda de ani: „Eu toată viața am învățat să vorbesc românește." O răvășitoare, unică mărturie a iubirii de patrie, de *terra maiorum*, în spirit ciceronian.

Impresionanta operă a lui G.I. Tohăneanu rămâne să păstreze mereu actuală personalitatea unică a Magistrului, în spiritul lumii clasice pe care, cu *lampa lângă tâmplă*[13], ne-a dăruit-o cu generozitate.

[13] G.I. Tohăneanu, *Lampa de lângă tâmplă*, Timișoara, Editura Amphora, 2005.

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Reactualizarea unor derivate inedite în traducerea *Eneidei*

Abstract: (Reassessment of Unusual Derivatives in Translation of the *Aeneid*). In his translation of the *Aeneid*, professor G.I. Tohăneanu has skillfully exploited the derivative potential of the Romanian language as well as it's propensity toward word-formation. In this endeavor for the "right word" and for the "right meaning" he used deprefixation, desuffixation and morphological class change that led to remarkable lexical derivatives. The present work aims to emphasize the double significance of the encounter between the Vergilian verse and Professor Tohăneanu, the first resulting in a spectacular revisit of this world heritage masterpiece and the second constituting a surprising process of lexical revaluation and even lexical innovation. Being entangled in novel and astonishing semantic and sonorous, the Romanian translation represents the *mirabilis conventus* between the Latin poet Virgil and Professor G.I. Tohăneanu.

Keywords: lexical innovation, translation, derivative potential, uncommon derivatives

Rezumat: Solicitând toate straturile vocabularului şi, totodată, capacitatea derivativă a limbii române, în traducerea *Eneidei*, profesorul G.I. Tohăneanu a căutat şi a aflat cuvântul. Efortul aflării unui echivalent corespunzător în limba proprie a condus la prezenţa în traducere a unor derivate inedite. Prezenta lucrare urmăreşte să arate că întâlnirea profesorului G.I. Tohăneanu cu poezia vergiliană are o dublă semnificaţie: readucerea în orizontul literar românesc a uneia dintre cele mai însemnate opere literare universale şi reactualizarea unor creaţii lexicale rare sau chiar izvodirea unora noi. Angrenat în surprinzătoare şi înnoitoare alcătuiri sonore şi semantice, cuvântul aflat în versiunea românească a *Eneidei* reprezintă, cu adevărat, rodul mirabilei întâlniri (*conventus* „cuvânt") dintre poetul latin Vergilius şi profesorul G.I. Tohăneanu.

Cuvinte-cheie: reactualizare, inovaţie lexicală, traducere, derivare

Solicitând toate straturile vocabularului şi, totodată, capacitatea derivativă şi de compunere a limbii române, în traducerea *Eneidei*, profesorul G.I. Tohăneanu a căutat şi a aflat cuvântul. Angrenat în surprinzătoare şi înnoitoare alcătuiri sonore şi semantice, cuvântul aflat în versiunea românească a *Eneidei* reprezintă, cu adevărat, rodul mirabilei întâlniri (*conventus* „cuvânt") dintre poetul latin Vergilius şi profesorul G.I. Tohăneanu.

Efortul aflării unui echivalent corespunzător în limba proprie a condus la la reactualizarea unor derivate rare sau chiar la izvodirea unor creaţii lexicale proprii. Cu privire la ultimele, însuşi traducătorul afirma: «Problema „creaţiilor lexicale proprii" se pune cu totul altfel în traduceri, unde numeroasele derivate inedite se motivează şi se justifică prin necesitatea „echivalărilor" cât mai exacte, dar şi mai acceptabile din punct de vedere estetic.» (Tohăneanu: 1989, 91).

În lucrarea de faţă, analiza lexemelor este întreprinsă din punctul de vedere al etimologiei, al structurii semantice şi noţionale, al categoriei gramaticale, al repartiţiei dialectale şi stilistice. Materialul de lucru, extras din textul *Eneidei*, tradus în româneşte de G.I. Tohăneanu, consistă într-un corpus de termeni lexicali grupaţi după criteriul tipului derivativ căruia îi aparţin. Ediţiile utilizate: pentru textul latin al *Eneidei* am folosit ediţia The Loeb Classical Library, iar pentru textul tradus am folosit *Eneida* în traducerea lui G.I. Tohăneanu scoasă la Editura Antib, Timişoara, în 1994.

Însuşi traducătorul remarcă disponibilităţile productive ale sufixului de origine slavă *-nic*. „Departe de a fi vlăguit, *-nic* rămâne, cel puţin în condiţiile, desigur speciale, ale limbajului poetic, un sufix viu şi viguros, capabil de spectaculoase surprize şi performanţe." (Tohăneanu: 1989, 90) Mobilitatea şi supleţea sistemului derivării româneşti se mărturiseşte şi în traducerea românească, căci prin aninarea acestui sufix, apar „puzderie de adjective derivate". Le prezentăm, restituindu-le contextului lor:

De la substantivul *noian* („întindere mare de apă", „imensitate", „nemărginire", „genune", „abis", „hău") s-a desprins ca derivat adjectival, *noianic*. Cuvânt rar, plăsmuit de George Murnu, – traducător al epopeilor homerice în limba română – neînregistrat în dicţionare, este reactualizat în traducere de către profesorul Tohăneanu în cântul care cuprinde povestea calului de lemn şi urmările prezise de preotul Laocoon în zadarnicul său avertisment: „Cu lung răsunet scoaseră un geamăt/ *Noianicele* scorburi dinăuntru." (c. II, p. 84). În urma juxtapunerii originalului latin: „stetit illa tremens, uteroque recusso insonuere *cavae* gemitumque dedere cavernae." (Liber II, 52-53) evidenţiem raportul termenilor implicaţi în traducere: *noianic – cavus*. Cuvântul latin *cavus*, cu sensul de „scobit", „scorburos", „gol" este tălcuit de traducător printr-un termen mai expresiv, mai puţin „tehnic", căci *noianic* evocă sugestiv, de fapt, „abisul" în care se ascundeau grecii înarmaţi şi, pe de altă parte, „abisul" în care va fi aruncată Troia odată ce din *noianicele scorburi* vor năvăli duşmanii.

Alături de pâine şi de untdelemn, unul din cele mai importante elemente mitico-religioase rezistente de-a lungul mileniilor rămâne vinul. Imaginea vinului, „considerat o băutură de origine celestă, legată de focul uranian" (Evseev: 1994, 200) este apropiată ca valoare semnificativă de soare sau de cristal, adică de elemente cosmice. În versiunea tradusă, între elementul *vin* şi elementul însoţitor *cristalnic* există un transfer metaforic, elementele ce definesc cristalul intră şi se întrepătrund magic cu cele ale vinului. „Prin transparenţa sa, cristalul e un exemplu al reunirii contrariilor, intermediar între vizibil şi invizibil" (Evseev : 1994, 49), dintre lumea muritorilor şi cea nevăzută pe care o invoca Cloantus[1] cu „juruinţa" ofrandelor, a *vinului cristalnic*. Alcătuit prin derivare de la substantivul *cristal* cu sufixul *-nic*, epitetul *cristalnic* însoţeşte şi „lămureşte" vinul: „Şi-n valuri risipi-voi vin *cristalnic*." (c. V, p. 231). Din lectura textului genuin: „…et vina *liquentia* fundam" selectăm participiul verbului latinesc *liquere* („a fi curgător", „a fi limpede") al cărui corespondent în versiunea românească este derivatul adjectival *cristalnic*.

La fel ca în prima situaţie de traducere, în care profesorul Tohăneanu a întrebuinţat epitetul datorită virtuţilor sale stilistice dar şi simbolice, şi în cel de-al doilea caz, alegerea traductologică este bine motivată căci pasajul este o scurtă lamentaţie aflată la finalul cântului al VII-lea: „Și lacul Fucinus te-a plâns cu unda-i / *Cristalnică*…" (c. VII, p. 368). Termenul ales de traducător se dovedeşte un echivalent semantic potrivit, căci derivatul *cristalnic* evocă, nu doar limpezimea apei, ci, datorită valenţelor sale simbolice, de „intermediar" între cele două lumi, îşi află „rostul" şi ca element cosmic care contribuie la transferul din lumea vizibilă, în cea invizibilă. Textul original, „…*vitrea* te Fucinus unda,/ te liquidi flevere lacus" (Liber VII, 759-760) dezvăluie prezenţa adjectivului latinesc *vitreus* „de cristal", „de sticlă" pe lângă *unda* („val", „undă").

Trei sunt situaţiile în care derivatul „fiornic" este aflat în textul tradus de profesorul Tohăneanu: „întâmplări fiornice", „glas fiornic" şi „sunet fiornic". Primul pasaj selectat,

[1] Războinic troian, tovarăş al eroului Enea.

„…Sibila de la Cume/ Prezice întâmplări întortocheate,/ *Fiornice*,” (c. VI, p. 276) corespunde versiunii originale: „…Cumae Sibylla/ *horrendas* canit ambages antroque remugit” (Liber VI, 98-99). Traducătorul nu a urmărit doar realizarea unei corespondenţe lexicale depline, ci a valorificat disponibilităţile poetice ale propriului idiom, alăturând formei nominale *întâmplare*, derivatul adjectival *fiornic* („care dă fiori”, „care înfiorează”). Aici corespunde lui *horrendus*, adjectiv de origine verbală provenit de la verbul latin *horrere*, „a fi zbârlit”, „a fi ţepos”, „a se zbârli ca reacţie fizică la *ceva”* (cf. *horror*, „zbârlirea perilor capului”); aceeaşi situaţie este decelabilă în cel de-al doilea fragment selectat, în care sintagma *fiornic glas*, aflată în poziţie privilegiată, la început de vers, introduce intervenţia divină: „*Fiornic* glas, căzând din cer deodată,/ Răspândă-se în cele două taberi” (c. IX, p. 432). Juxtapunem textul latin; „…tum vox *horrenda* per auras/ excidit…” (Liber IX, 112-113). În ambele exemple menţionate mai înainte, perechea *fiornic/ horrendus* descrie situaţii din zona supranaturalului, neomenescului, inefabilului: Sibila din Cume prezice *întâmplări fiornice* şi din cer cade un *fiornic glas*.

Întrebuinţat, din nou, îl ultimul pasaj din cântul al IX-lea, „Ci goarna, din arama ei sonoră,/ *Fiornic* sunet scoase…” (C. IX, p. 452), *fiornic* constituie alegerea traducătorului pentru redarea adjectivului *terribilis*, aşa cum reiese din textul original: „At tuba *terribilem* sonitum procul aere canoro/ increpuit.” (Liber IX, 503-504)

Formaţie rară, derivatul *evlavnic* (*evlav[ie]* + suf. *-nic*) este aflat, mai întâi, la Samuil Micu: „Pe călugări au început a-i urma şi mireanii cei mai evlavnici, şi, pentru mai mare gătire spre primirea dumnezăieştilor taine a trupului şi a sângelui lui Hristos, au început, ca călugării în mănăstiri, a posti înaintea acestor praznice, măcar că nu era leage besearicească, carea să-i îndetorească la aceasta.” (Cuvăntare despre posturile besearicii greceşti a Răsăritului)[2], apoi şi la Ion Budai Deleanu: „Şi toate asemene cântări, câte am cetit, toate le-am aflat unsuroase, adecă cu multă slobozie, cu mult mai tare decât aceste ţigăneşti, de care avem să mulţămim învăţatului Talalău, care întregindu-le, le-au însemnat la marginile izvodului, căci multe locuri care s-au părut unor *evlavnici* călugări de la Cioară, cu prepus, au fost cu totul şterse şi au trebuit să se împrumute din izvodul Zănoaghei” (*Ţiganiada*: 1987, 15). Termenul *evlavnic* este folosit de poetul şi traducătorul George Murnu (Poeme: 1940, 70) iar profesorul Tohăneanu îl reactualizează în două situaţii de traducere: „Și de poeţi *evlavnici*, care-n viaţă/ Cântat-au fapte vrednice de Apolo.” (c. VI, p. 306). Fără a pierde sau a perverti sensul cuvântului *pius* din opera genuină „quique *pii* vates et Phoebo digna locuti,” (Liber VI, 661), traducătorul exploatează expresivitatea solemnă a termenului lexical *evlavnic*, derivat provenit dintr-o limbă străină sacralizată. Deloc întâmplător, regăsim derivatul *evlavnic* ataşat numelui urmaşului eroului Enea,de fapt, o trimitere indirectă la *pius Aeneas*: „Care purta-va al tău nume: Silviu/ Enea[3], deopotrivă de *evlavnic*/ Și de viteaz…” (c. VI, p. 311). Din versiunea originală, „…qui te nomine reddet/ Silvius Aeneas, pariter *pietate* vel armis/ egregius” (Liber VI, 768-770), selectăm forma nominală *pietas*, un ablativ de relaţie, care a fost redat în traducere prin adjectivul *evlavnic*. În ambele cazuri, - *poeţi evlavnici* şi *Silviu Enea, deopotrivă de evlavnic*, - *evlavnic* reprezintă opţiunea traducătorului pentru termeni aflaţi în aceeaşi familie lexicală: *pius*, „care-şi împlineşte datoria faţă de zei, părinţi, patrie etc” şi *pietas*, „sentiment de datorie faţă de zei, părinţi, patrie, binefăcători”. Michel von Albrecht afirmă că, „*pietas*, originally connected with the

[2] Apud I. Chindriş, N. Iacob, *Samuil Micu in marturii antologice*, Editura Galaxia Gutenberg, 2010, p. 104.
[3] Fiul lui Enea şi al Laviniei.

notion of ritual purity, is right behaviour towards the living and the dead. Love of country, of parents and children are included in this concept—things which for us do not belong to the specific sphere of religion" (Albrecht: 1997, 36). Ceea ce surprinde în versiunea Tohăneanu este faptul că, deşi *pius* şi *pietas* apar în epopeea vergiliană de nenumărate ori (*pietas* apare de douăzeci şi unu de ori), cuvântul *evlavnic* este folosit doar de două ori, în pasaje epice aparţinând cărţii a VI-a, în timpul parcursului eroului Enea în lumea invizibilă, subpământeană.

Unul dintre cele mai controversate pasaje ale epopeii vergiliene este aflat în versurile 893-899, când Anchise, după ce-i arată fiului său cele două porţi prin care poate ieşi din Infern (*geminae Somni portae*), una, din lemn de corn, pentru *aievnice năluci (veris umbris*), alta, de fildeş, pentru ieşirea *amăgitoarelor năluciri (falsa insomnia)*, îl scoate pe Enea pe poarta de fildeş. Că Enea nu este o nălucă aievnică (*vera umbra*) o dovedeşte faptul că nu iese din Infern pe poarta de corn. În urma lecturării fragmentelor următoare, cel tradus: „…pe-acolo/ Pentru *aievnice* năluci, uşoară-i/ Ieşirea." (c. VI, p. 318) şi cel latin „…qua *veris* facilis datur exitus umbris" (Liber VI, 894), notăm perechile lexicale *aievnice năluci* şi *veris umbris*. Reluat de către traducător din creaţiile lexicale proprii ale lui George Murnu, derivatul alcătuit de la adverbul de origine slavă *aievea*, *aievnic*, înzestrat cu o sonoritate solemnă, în acord deplin cu semnificaţiile zonei infernale, contribuie la sporirea eficienţei stilistice a expresiei traduse.

Termen neînregistrat de dicţionare, *grainic* este alcătuit cu acelaşi sufix productiv *-nic:* „…ce *grainică* minune!" (c. VII, p. 332). Expresia latină, *mirabile dictu* (Liber VII, 64), cuprinde adjectivul *mirabile* care cere complementul exprimat printr-un supin cu formă de ablativ, *dictu* (de la *dictum* „vorbă", „cuvânt"). Aşadar, *mirabile dictu* se traduce prin „minunat de spus". Traducătorul *Eneidei* a reuşit să evite o sintagmă comună, neutră (*vorbă minunată*) prin conversiunea termenilor implicaţi în traducere şi, totodată, prin antrenarea unui lexem neobişnuit, rar, înzestrat cu certe virtuţi poetice.

Format prin derivare cu sufixul *-elnic* de la forma nominală populară *tămăduială* („tămăduire"), *tămăduielnic* este aflat o singură dată în cuprinsul traducerii profesorului Tohăneanu şi, neînregistrat de dicţionare, este, probabil, plăsmuit de traducătorul însuşi: „…născocitorul[4]/ Acestui meşterşug *tămăduielnic*." (c. VII, p. 369). Dacă parcurgem textul original: „ipse repertorem *medicinae* talis et artis (Liber VII, 772) şi selectăm sintagma echivalentă, *medicinae ars* (*ars* „artă" şi *medicina* „leac", „tratament", „otravă") putem observa că traducătorul a reuşit să păstreze hendiada şi în versiunea românească şi, totodată, să obţină randament stilistic, datorat asocierii formelor populare (*meşterşug*) cu cele poetice, inedite (*tămăduielnic*).

Cuvânt alcătuit de George Murnu (Murnu, 81) din „materialul şi în spiritul limbii române", *văpainic* este reactualizat în traducerea *Eneidei*: „…Soarele *văpainic*/ Urcase-n crucea bolţii când în zare,/ Se vede cu-ai săi muri şi cetăţuia" (c. VIII, p. 386). Momentul arzător al zilei coincide cu momentul în care troienii zăresc cetatea lui Evandru căruia vor să-i ceară „înfrăţire în războaie." (c. VIII, p. 387) Element cosmic cu dublă funcţie, de creaţie şi de distrugere, soarele *văpainic* îşi exercită în acest moment cea de-a doua funcţie, ca imagine a războiului feroce la care îndeamnă troienii. În ambele limbi, cea originală şi cea de traducere, perechea adjectivală *igneus – văpainic* s-ar putea justifica, pe deplin, ca

[4] Asclepios, fiul lui Apollo şi al lui Coronis, zeul medicinei în mitologia greacă, preluat în mitologia romană ca Aesculapius.

element descriptiv al războiului. Juxtapunem textul vergilian: „sol medium caeli conscenderat *igneus* orbem," (Liber VIII, 97). Cuvântul latin *igneus* („de foc", „arzător", „înflăcărat") este tradus în limba română, în acord cu intenţiile poetului latin, printr-un termen rar, expresiv şi, totodată, sugestiv .

Tot la Murnu, în materialul lexical din traducerea *Iliadei*, apare un alt derivat expresiv, *puhoinic*, în îmbinarea *puhoinică ploaie*: „Cum câteodată tot fulgeră soţul pletoasei zeiţe/ Hera o grindină poate vestind ori *puhoinică* ploaie" (Homer: 1999, p. 511). Profesorul Tohăneanu îl scoate din uitare pentru a traduce sintagma *aquosam hiemem* prezentă în fragmentul vergilian „…cum Iuppiter horridus Austris/ torquet *aquosam* hiemem…" (Liber IX, 670-671). Adjectivul latin *aquosus* „încărcat de apă", „umed", „ploios" însoţeşte forma nominală *hiems* „iarnă", „furtună", „potop", termeni traduşi în versiunea românească, astfel: „Când mâniosul Iupiter, cu Austrul,/ Dezlănţuie *puhoinica* furtună" (c. IX, p. 461). Imaginea teribilă a furtunii dezlănţuite exprimă metaforic „ploaia de săgeţi" care se abate de pe zidurile păzite de troieni, alăturarea termenilor *ploaie – săgeţi* fiind motivată de simbolismul săgeţii ca imagine a destinului implacabil şi al morţii, sens în care săgeata preia toate funcţiile fulgerului. (Evseev: 1999, p. 162)

În urma comparării celor două fragmente, cel original „…el, cârmaciul mizerabil[5]/ Cu-ale sale *păgubelnice* năravuri" (c. XI, p 544) şi cel tradus „cuius ob auspicium infaustum moresque *sinistros*" (Liber XI, 347), desprindem sintagma latinească, *mores sinistros* ("obiceiuri nefavorabile") şi traducerea acesteia în româneşte, *păgubelnice năravuri*. Derivatul *păgubelnic* (*a păgubi* + sufixul *-elnic*) exprimă ideea de pierdere (materială sau spirituală), de daună sau de prejudiciu. Se doveşte a fi o alegere oportună şi sugestivă a traducătorului *Eneidei* căci *pierderea* este consecinţa *păgubelnicelor* năravuri ale lui Turnus.

Versurile 1.257-8 din primul cânt cuprind profeţia lui Jupiter cu privire la un război uriaş în Italia (*bellum ingens*) a cărui desfăşurare ocupă a doua jumătate a poemului epic. Pentru a traduce termenul adjectival *ingens* („uriaş", „enorm") selectat din versul original, „bellum *ingens* geret Italia" (Liber I, 263), autorul traducerii mobilizează încă o dată registrul popular şi optează pentru elementul regional *nămornic*, derivat adjectival plăsmuit analogic de George Murnu, cu un vechi sufix *-nic* (cf. *pustnic*, *zavistnic* etc.) şi întrebuinţat de acesta în traducerea epopeii homerice: „Cum arzătorul pârjol o pădure *nămornic*-aprinde/ Sus pe o culme de munţi şi vâlvoarea i-o vezi de departe,/ Astfel şi luciul armelor dalbe ale oastei pornite/ Străluminа în văzduh şi departe ajungea pân'la ceruri." (Homer: 1999, p. 107) sau *nămornicul Aias* (Homer: 1999, p. 451), *nămornicul val* (Homer: 1999, p. 831). În versiunea românească a *Eneidei*, profesorul Tohăneanu antrenează lexemul în traducerea versurilor vergiliene din primul cânt: „ …el purta-va/ *Nămornice* războaie în Italia" (c. I, p. 47). Coeficientul expresiv al traducerii este sporit prin asocierea formei vechi de viitor „purta-va" (la sfârşit de vers) şi epitetul cu o pronunţată notă arhaică *nămornice*. Termenul menţionat pare a fi o creaţie originală (cf. *talaznic*, *valnic*, *plainic*, *văpainic*) a poetului şi traducătorului George Murnu, în maniera celei semnalate de G.I. Tohăneanu (Tohăneanu: 1989, p. 89) cu privire la adjectivul *năpastnic*, obţinut de Murnu din înţelesul actual al cuvântului de bază *năpastă* „belea", „nenorocire": „Luntrind potrivnic am răzbit/ Năprasnicul, *năpastnicul* noian…" (Murnu: iluminare).

Regăsim perechea lexicală *ingens – nămornic* şi în al XII-lea cânt al epopeii: „portis sese extulit *ingens*" (Liber XII, 441). În limba română, traducătorul restituie

[5] Aluzie la Turnus.

adjectivul latin *ingens* („uriaş") printr-o complinire modală *nămornic* a verbului prezent în pasaj: „Aşa vorbi; şi-ndat pe porţi, *nămornic*,/ Se slobozi…" (c. XII, v. 767). De menţionat, randamentul stilistic obţinut prin antepunerea complinirii modale şi ruperea ei (versuri separate) de verbul determinat.

Un alt derivat rar, azi socotit învechit şi popular, este adjectivul *năsâlnic* („violent", „brutal" „rău", „aspru", „neîndurător", „crunt"). Iată-l aflat în *Biblia* de la 1688: „Venit-am la pâmîntul carele ne-ai trimis pre noi, pămînt carele cură miare şi lapte şi aceasta e roadă lui, fără numai iaste *năsilnică* limba ce lăcuieşie pâmîntul şi cetăţile mari zidite" (*Biblia*: 1688, 105V36) sau la Neculce, în *Letopiseţul Ţării Moldovei*: „Acest domnu Grigorie Vodă era foarte grabnic şi *năselnic*." (Neculce: L. 380). Împrumutat din slavă (cf. *potrivnic* < sl. protivĭnikŭ, *năprasnic* < sl. *naprasĭnŭ*) şi regăsit în versurile *Ţiganiadei*, „Căci nu rabdă *năsâlnica* zănă / Ca rând bun oamenii să păzască, / Şi temându-să ca să nu vină / La cevas rând gloata ţigănească, / Gândi cum sfaturi să le strămută; / Ş îndată, iaca, să scoală iute;" (*Ţiganiada*, 74), adjectivul *năsâlnic*, este întâlnit în versurile tâlcuite în româneşte de profesorul Tohăneanu: „*Năsâlnice* popoare nimicitva" (c. I, p. 47). În versiunea românească, elementul regional menţionat traduce adjectivul latinesc, *feroces* (de la *ferox*, „sălbatic", „crunt"), prezent în fragmentul latin, „populosque *feroces* contundet" (Liber I, 263). La aceasta se adaugă simetria sonoră a versului românesc bazată pe aliteraţia *năsâlnice – nimici*.

În versurile supuse observaţiei, Enea îşi aduce aminte (*meminisse*) de „groaza" care l-a cuprins la vederea trupului decapitat al măreţului rege al Troiei, Priam. Sintagma *horror saevus* („groază sălbatică"), din crâmpeiul vergilian „at me tum primum *saevus* circumstetit horror" (Liber II, 559) este tradusă de G.I. Tohăneanu prin *groază năsâlnică* aşa cum constatăm în urma lecturii versiunii româneşti: „Pe mine însă, prima oară-atuncea/ *Năsâlnică*, mă împresoară groaza./ Încremenii, când îl văzui pe rege/ de-o rană crîncenită dîndu-şi duhul." (c. II, p. 111). Din primele două versuri ale fragmentului, realizăm că groaza (*horror*) este (re)simţită de către Enea ca o entitate exterioară care-l „împresoară" (*circumstetit*) şi se abate din afară asupra lui. Ca atare, prezenţa perechii adjectivale *saevus/ năsâlnică* alături de *horror/ groaza* nu surprinde: *saevus horror* reprezintă aici un element din afară crud, sălbatic, cauza imediată a unor reacţii fizice (nu emoţionale) – Enea *încremeneşte*. Asocierea în traducere a unor elemente lexicale ca *groază* şi determinarea sa atributivă, *năsâlnică*, se dovedeşte prielnică tălmăcirii şi fidelă sensului original al expresiei vergiliene. Susţinută şi în planul topicii, prin restituirea în versiunea tradusă a topicii originale: epitetul (*saevus* „năsâlnică") este rupt de determinatul său (*horror* „groaza") şi despărţit de acesta prin verb (*circumstetit* „împresoară").

Unul dintre sensurile derivatului adjectival *năsâlnic* este „îndărătnic", „rău". Cu această accepţie este folosit în unitatea lexicală, *ţăranii cei năsâlnici* (c. VII, v. 926) când realizează transferul noţional al termenului adjectival *indomitus* („neîmblânzit", „nesupus") identificat în expresia *indomiti agricolae* (Liber VII, 521). Trebuie menţionat că termenul latin *agricola* („ţăran") are în universul poetic vergilian o semnificaţie specială, legată de ideea de pace, de rodnicie şi de moralitate (cf. *Georgice*). Însă expresiile *indomiti agricolae* („ţăranii cei năsâlnici") sau *duri agrestes* (v. 504) nu se mai referă la ţăranii pioşi din *Georgice* sau *Ecloge*, ci trimit la sentimentul de suspiciune, de xenofobie pe care, în lumea reală, *rusticus homo* îl manifestă faţă de străini.

Lexemul *vifornic*, un derivat adjectival rar format cu productivul sufix de origine slavă *-nic*, se numără printre cuvintele inedite preferate de George Murnu în traducerea

Iliadei: „ Febos Apolon atunci îl chemã pe vifornicul Ares" (Homer: 1999, p. 221) sau „Asta grăi, şi îl scoase din toi pe *vifornicul* Ares;/ Ea îl pofti dup-aceea să şadă pe mal la Scamandru." (Homer: 1999, p. 197). Aflăm termenul şi la poetul Lucian Blaga: „Ei se iubeau unul pe altul gingaş şi amar, cu patimă *vifornică*, prin vreme pămîntească." (Blaga, L. U. 165). În traducerea românească a *Eneidei*, derivatul *vifornic* este aflat o singură dată, drept complinire modală a expresiei *dete busna*. Sibila din Cumae, călăuză a eroului troian Enea în lumea infernală, „Atât a spus şi-n peştera deschisă/ *Vifornic* dete busna…" (c. VI, p. 285). Derivatului menţionat îi corespunde, în versiunea originală, adjectivul *furens*: „*furens* antro (dativ poetic) se immisit aperto" (Liber VI, 262). G.I. Tohăneanu a redat sensul adjectivului latinesc menţionat (în nominativ) prin intermediul unui adverb. Este nimerit să subliniem alianţa stilistică a termenului regional *vifornic* cu varianta regională a verbului „a da" la perfectul simplu (*dete* pentru *dădu*) şi, totodată, asemănarea formală a termenului *furens* cu corespondentul său românesc, *vifornic*.

„- O, dacă-n codrul ăsta *pururelnic*,/ Pe-un arbure, ni s-ar ivi mlădiţa/ De aur!..." (c. VI, p. 281)

Pe lângă adjectivele derivate cu sufixul *-nic/-elnic*, traducătorul a optat pentru derivate lexicale din stratul popular care cresc randamentul evocator al versului, dar păstrează totodată, sensul verbului primar datorită unei particularităţi semantice şi stilistice a prefixului *în-*. Cu privire la acest aspect, Rodica Zafiu afirma că prefixul *în-* „…contribuie adesea la constituirea sensului verbal transformativ, aducînd unele nuanţe de intensitate, dar fără a fi indispensabil, fără a modifica fundamental semnificaţia. În limba veche sînt atestate frecvent oscilaţii între forme echivalente, cu şi fără *în-*: *a întîlni*/ *a tîlni*, *a întîmpla*/ *a tîmpla* etc."[6]

O primă situaţie de acest fel aflăm în traducerea românească a unui pasaj din cartea a VIII-a: peştera monstrului Cacus ascunde înlăntul ei o privelişte terifiantă: „tepebat humus, foribusque adfixa superbis ora virum tristi pendebant *pallida* tabo. Huic monstro Volcanus erat pater: illius atros" (Liber VIII, p.184) Sintagma *pallida ora* este redată în traducere cu *chipuri însărbăzite*, aşa cum reiese din crâmpeiul următor: „Vedeai cum groaznic spânzură-n piroane/ Tot chipuri de bărbaţi *însărbezite*,/ Mânjite de putregăiosul sânge./ Vulcan era tătâne ăstui monstru;" (c. VIII, p. 391) În mod cert, *însărbezite* nu este numai un element cromatic, de suprafaţă, ci unul care face trimitere la starea celor care au aceste chipuri însărbezite: leşuri atârnate de piroane. Cuvântul obţinut prin prefixare cu *în-* de la forma verbală *sărbezi* („a fi lipsit de culoare, „a fi lipsit de putere") pare să fie o creaţie personală a traducătorului şi folosirea acestuia pentru a exprima condiţia lipsită de viaţă a nefericiţilor ucişi de Cacus este una oportună şi sugestivă.

Aninat participiului *lăstărit*, (de la verbul „a lăstări"), prefixul *în-* contribuie la alcătuirea unui derivat adjectival aparte, neînregistrat de dicţionare, aflat în fragmentul vergilian despre creanga de aur pe care Enea o va descoperi într-un „stejar cu umbra deasă" şi cu ajutorul căreia va putea coborî în Infern: „Aşa-n stejarul cel cu umbra deasă/ Se-nfăţişa *înlăstăritul* aur" (c. VI, p. 282). Fragmentul latin corespunzător traducerii, „talis erat species auri *frondentis* opaca/ ilice…" (Liber VI, 208), dezvăluie termenul genuin tradus prin *înlăstărit*: *frondens* („frunzos"), un participiu al verbului *frondere* („a avea frunze").

Un alt derivat prefixat cu prefixul *în-* apare într-un fragment din cântul al IV-lea în care Didona, regina cartagineză îndrăgostită de Enea, „rostuie să-şi pună capăt vieţii", fără a-i da de bănuit surorii iubitoare căreia îi vorbeşte despre „leacurile de iubire" ale unei

[6] Rodica Zafiu, *Păcatele limbii: Îmbucurat, înnumărat...*, în „România literară", nr. 41/2003.

preotese care „…risipeşte-asupra-i/ Licoarea mierii, macul *însomnării*.” (c. IV, p. 201). În textul genuin „spargens umida mella *soporiferum*que papaver.” (Liber IV, 486), desluşim unitatea lexicală *soporiferum papaver*; *papaver* („mac”) are drept determinare atributivă, adjectivul *soporifer* („adormitor”, „soporifer”). Înlocuind adjectivul comun „adormitor” cu un derivat neobişnuit, de origine verbală, (*însomnare*) înzestrat cu sonoritate poetică, traducătorul redă cu precizie şi sensul termenului şi, totodată, acordă textului tradus mai multă expresivitate.

Ca urmare a reactualizării unor derivate rare sau a izvodirii unora noi din “sevele” limbii române, în traducerea *Eneidei*, „sensuri şi nuanţe semantice – mai vechi, mai noi, actualizate sau disponibile încă – se întretaie, pâlpâie şi se întrepătrund, acum, în alcătuirea intimă a cuvântului, întinerit şi înnobilat printr-o articulare contextuală, lexico-sintactică, inedită.” (Tohăneanu: 1989, p. 120).

Referinţe bibliografice:

Albrecht, Michael. *A History of Roman Literature: From Livius Andronicus to Boethius*. New York·Koln: E.J. Brill, Leiden.

Garrison James D. 1992. *Pietas from Vergil to Dryden*, Pennsylvania State University Press, (9-20).

Evseev, I. 1994. *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*. Timişoara: Editura Amarcord.

Homer. 1999. *Iliada*. Traducere în metrul original de G. Munu. Studiu introductiv si note de D.M. Pippidi. Bucureşti: Teora.

Iakobson, Roman. 1959. *On linguistic aspects of translation*, in R. A. Brower (ed.) On Translation. Cambridge: MA: Harvard University Press.

Kohn, Ioan. 1983. *Virtuţile compensatorii ale limbii române în traducere*. Timişoara: Editura Facla.

Michels, A.. 1997. “The Many Faces of Aeneas”, The Classical Journal, vol. 92, No. 4, pp. 399–416.

Nida, E. A., Taber, C. R.. 1969. *The Theory and Practice of Translation*, Leiden.

Idem. 1975. *Language Structure and Translation*: Essays - Stanford University Press.

Idem. 2004. *Traducerea sensurilor* (*Traducerea: posibilă şi imposibilă*). Studiu introductiv, interviu, traducere şi note de Rodica Dimitriu. Iaşi: Institutul European.

Ricoeur, Paul. 2005. *Despre traducere*. Traducere şi studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Iaşi: Polirom.

Steiner, George. 1983. *După Babel (Aspecte ale limbii şi traducerii)*. Traducere de Valentin Negoiţă şi Stefan Avădanei, prefaţă de Stefan Avădanei. Bucureşti: Editura Univers.

Tohăneanu, G.I. 1986. *Antologie vergiliană cu comentarii*. Timişoara: Tipografia Universităţii din Timişoara.

Idem. 1986. *Cuvinte româneşti*, Timişoara, Editura Facla.

Idem. 1998. *„Viaţa lumii” cuvintelor/ vechi şi nou din latină*. Timişoara: Editura Augusta.

Idem. 1989. *Eminesciene*. Timişoara: Editura Facla.

Vergilius Maro, Publius. 1994. *Eneida*. Prefaţă şi traducere de G.I. Tohăneanu, note şi comentarii de Ioan Leric. Timişoara: Editura Antib.

Virgil. 1999. *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*. Translated by H. R. Fairclough. Revised by G. P. Goold. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Maria SUBI
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Elemente de cromatică vergiliană în traducerea lui G.I. Tohăneanu

Abstract: **(Elements of Vergilian Chromatics in G.I. Tohaneanu's Translation)** Being a prominent personality of Romanian philology, the author of an impressive work comprising a plethora of books, studies and articles on stylistics and lexicology, G.I. Tohăneanu was also a well-known classicist, who attempted and succeeded to convey into Romanian the language of our Latin forefathers. The conversion in Romanian of Macrobius's *Saturnalia* and the inspired translations of the Vergilian creations *Aeneid* (1996) and *Bucolica. Georgica* (1997) are a testimony to this. By looking at the two latter translations, this study intends to explore how certain chromatic terms, created by the Mantuan poet, acquire – in the interpretation of the savant and refined Latinist, of exceptional talent and literary gift –, a new appearance, not less expressive than the Latin original. This is the case of the words *pallor,-ōris*; *pallens,-ntis* and *pallĭdus*(3), translated by the eminent scholar from Timisoara using comparisons (*ca ceara – as wax*) or epithets (*galfăd – yellow, livid – livid, pal – pale, palid – pallid, sarbed – sallow, sărbezit – discolored, însărbezit – cadaverous, spelb – waxen*), able to express in a plastic manner, suggestively, the lack of color intensity and brightness, which defines, quintessentially, the concept of 'pallor' in the Vergilian artistic space.

Keywords: translation, chromatic, as wax, pale, pallid, sallow, discolored etc.

Rezumat: Personalitate marcantă a filologiei româneşti, autor al unei opere impresionante, alcătuite din numeroase volume, studii şi articole de stilistică şi lexicologie, G.I. Tohăneanu a fost şi un clasicist ilustru, care a încercat şi a reuşit să transpună în tipare româneşti limba străbunilor noştri latini. Mărturie stă, în acest sens, tălmăcirea *Saturnaliilor* lui Macrobius (1961), la care se adaugă inspiratele traduceri din creaţia vergiliană: *Eneida* (1994) şi *Bucolice. Georgice* (1997). Asupra ultimelor două traduceri se opreşte lucrarea de faţă, care îşi propune să urmărească felul cum unii termeni cromatici, plămădiţi de artistul mantuan, dobândesc – în tâlcuirea savantului şi rafinatului latinist, înzestrat din plin cu talent şi har poetic –, o faţă nouă, nu mai puţin expresivă decât cea din originalul latin. Acesta este cazul cuvintelor *pallor,-ōris*; *pallens,-ntis* şi *pallĭdus*(3), care sunt traduse de eminentul magistru timişorean cu ajutorul unor comparaţii (*ca ceara*) sau epitete (*galfăd, livid, pal, palid, sarbed / sarbăd, sărbezit, însărbezit, spelb*), capabile să redea plastic, sugestiv, lipsa de intensitate cromatică şi strălucire, ce defineşte, esenţialmente, conceptul de 'paloare' în spaţiul artistic vergilian.

Cuvinte-cheie: traducere, cromatic, ca ceara, pal, palid, sarbed, sărbezit etc.

Personalitate marcantă a filologiei româneşti, „stilistician de o rară fineţe, profunzime şi originalitate" (Hristea 1995, 249), autor al unei opere impresionante, alcătuită din numeroase volume, studii şi articole de stilistică şi lexicologie, G.I. Tohăneanu a fost şi un clasicist ilustru, care a turnat „în formă nouă", românească, „limba veche şi-nţeleaptă" a străbunilor noştri latini. Mărturie stă, în acest sens, tălmăcirea *Saturnaliilor* lui Macrobius (1961), la care se adaugă inspirata traducere (vezi Ţâra 2008, 26), „pre versuri tocmită", a creaţiei vergiliene: *Eneida* (1994) şi *Bucolice. Georgice* (1997). Asupra acestor traduceri din Vergilius se opreşte lucrarea de faţă, ce îşi propune să urmărească felul cum unele vocabule cromatice, plămădite de artistul mantuan, dobândesc o faţă nouă – nu mai puţin expresivă

decât cea din originalul latin – în tâlcuirea savantului şi rafinatului latinist, „care, dacă n-ar fi fost un mare lingvist, poate ar fi ajuns un mare poet" (Borchin 2008, 13).

Un astfel de cromonim, recurent în paginile lui Vergilius, este *pallor*, ce derivă dintr-un radical, ai cărui reprezentanţi indo-europeni desemnează nuanţe felurite, dar care sunt – îndeobşte – „claires", nuanţe deschise (André 1949, 139). În acest context, latinescul *pallor* indică şi el o tonalitate aparte, pusă frecvent în legătură cu diverse elemente aparţinând regnului vegetal, precum lemnul galben de merişor, drobiţa, gutuiele, fructele necoapte de corn sau frunzele veştede, îngălbenite etc. (*ibidem*, 142)[1]. Este culoarea înregistrată pe chipul unei persoane aflate sub stăpânirea unei boli sau a unei emoţii intense (*ibidem*, 143, 146), aşa cum este nebunia căreia i se lasă pradă regina cartagineză, părăsită de Aeneas, căci „La pâleur est provoquée par une émotion forte en général" (Pelletier-Michaud 2007, 55)[2]: *Ergo ubi concepit furias evicta dolore/ Decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque/ Exigit, et maestam dictis aggressa sororem,/ Consilium vultu tegit ac spem fronte serenat:/ „Inveni,*

---

[1] Termenii din familia lui *pallor* completează, în acest mod, gama galbenului (vezi Bechet 2012, 263, 265, 266). Exemplele – numeroase – vizează atât substantivul *pallor*, cât şi adjectivul *pallĭdus* sau verbul *pallēre: O quantus instat navitis sudor tuis/ Tibique* ***pallor luteus*** (Horatius, *Epodon liber*, X, 15-16) „O, cât va fi sudoarea pe marinari de mare/ şi câtă *gălbeneala* pe chipu-ţi vineţiu" (p. 317); *Excidit, et subito muta dolore fuit;/* ***Palluit****,* ***ut*** *serae lectis* ***de vite*** *racemis/* ***Pallescunt frondes****, quas nova laesit hiems,/ Quaeque suos curvant matura* ***cydonia*** *ramos,/* ***Corna****que adhuc nostris non satis apta cibis* (Ovidius, *Ars amatoria*, III, 702-706) „În al durerii fior s-a prăbuşit fără glas./ *Cum pălesc frunzele* după cules *în podgorii*, când bruma/ De timpuriu a căzut, astfel şi dânsa *păli*;/ Ori *ca gutuiele-n pârg* ce-ndoiesc încărcatele ramuri,/ Ori *ca al cornului rod, cât încă nu este copt*" (p. 226); *tremebunda videt pulsare cruentum/ Membra solum, retroque pedem tulit, oraque* ***buxo****/* ***Pallidiora*** *gerens exhorruit aequoris instar* (idem, *Met.*, IV, 133-135) „zăreşte-ngrozită/ Trupul ce freamătă încă în sânge;-napoi ea se trage,/ *Pală ca lemnul de sâmcer*; se înfioară ca marea" (p. 346); *Membra ferunt haesisse solo, partemque coloris/* ***Luridus*** *exsangues* ***pallor*** *convertit in herbas* (*ibidem*, IV, 266-267) „Membrele ei, se mai spune, se prind de pământ, iar o parte/ Sângele-şi pierde,-ndată *păleşte*, se schimbă-n tulpină" (p. 350); *cui protinus intima frigus/ Ossa receperunt,* ***buxo****que* ***simillimus*** *ora/* ***Pallor*** *obit, lacrimisque genae maduere profusis* (idem, *ibidem*, XI, 416-418) „Îi îngheaţă ei oasele până în măduvă-ndată,/ Şi-o *gălbeneală ca de merişor* i se-ntinse pe faţă/ Şi i se scaldă obrajii în lacrămi" (p. 532-533); *aliquanto intentiore macie atque* ***pallore*** ***buxeo*** *deficientem video* (Apuleius, *Met*., I, 19) „deodată îl văzui devenind *palid ca merişorul* şi leşinând" (p. 16-17); ***buxanti pallore*** *trepidus mira super conservo suo renuntiat* (*ibidem*, VIII, 21) „*palid ca merişorul* şi tremurând de spaimă, le istorisi despre camaradul său lucruri uimitoare" (p. 203).

[2] O emoţie asemănătoare, exprimată printr-o paloare intensă, încearcă şi Ariadna, abandonată, la rându-i, de Theseus (vezi Pelletier-Michaud 2007, 55-56): *Cnosis in ignotis amens errabat harenis,/ Qua brevis aequoreis Dia feritur aquis./ Utque erat e somno tunica velata recincta,/ Nuda pedem, croceas inreligata comas,/ Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,/ Indigno teneras imbre rigante genas./ Clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat;/ Non facta est lacrimis turpior illa suis./ Iamque iterum tundens mollissima pectora palmis/ „Perfidus ille abiit; quid mihi fiet?" ait./ „Quid mihi fiet?" ait: sonuerunt cymbala toto/ Litore, et adtonita tympana pulsa manu./ Excidit illa metu, rupitque novissima verba;/* ***Nullus*** *in exanimi corpore* ***sanguis erat*** (Ovidius, *Ars amatoria*, I, 527-540) „Pe singuratice ţărmuri izbite de val, Ariana/ Cu deznădejdea-n priviri, făr'ajutor rătăcea;/ Cum se sculase-n tunica descinsă, picioarele goale,/ Cu auriul ei păr ce-i flutura desfăcut,/ Pe nemilosul Tezeu îl striga către surdele valuri,/ Iar pe-ai ei fragezi obraji lacrimi şiroaie curgeau./ Ea îl chema şi plângea; îi sta bine şi una, şi alta:/ Când avea lacrimi în ochi şi mai frumoasă părea./ Pieptul său tânăr lovind fără milă cu palmele sale,/ Zise: «Vicleanul plecă: ce-am să mă fac eu acum?»/ «Ce-am să mă fac?» a mai zis, când pe ţărmuri un zvon de cimbale,/ Tobe bătute de mâini au răsunat îndelung./ Înspăimântată căzu şi curmă ce vroia să mai spună;/ Trupu-i de viaţă lipsit *sânge nici strop nu avea*" (p. 176). În chip similar, Propertius leagă paloarea tenului de o iubire neferice, din cauza căreia el nu mai este decât umbra celui de altădată: *Tum grave servitium nostrae cogere puellae/ Discere et exclusum quid sit abire domum;/ Nec iam* ***pallorem*** *totiens mirabere nostrum,/ Aut cur sim toto corpore nullus ego./ Nec tibi nobilitas poterit succurrere amanti:/ Nescit Amor priscis cedere imaginibus* (V, 19-24) „Fi-vei constrâns să-mi înveţi al copilei greu jugul atuncea/ Şi ce înseamnă să mergi de la o casă respins;/ Nici nu te vei mai mira tu de-acum într-atât de *paloarea*-mi/ Sau pentru ce-s mai nimic eu în întregul meu trup./ Îndrăgostit, nu-ţi va fi de-ajutor nici chiar ţie nobleţea;/ Nu ştie Amor a fi vechilor chipuri supus" (p. 33).

germana, viam (gratare sorori)/ Quae mihi reddat eum vel eo me solvat amantem./ Oceani finem juxta solemque cadentem/ Ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas/ Axem umero torquet stellis ardentibus aptum:/ Hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos,/ Hesperidum templi custos, epulasque draconi/ Quae dabat et sacros servabat in arbore ramos,/ Spargens umida mella soporiferumque papaver./ Haec se carminibus promittit solvere mentes/ Quas velit, ast aliis duras immittere curas,/ Sistere aquam fluviis et vertere sidera retro,/ Nocturnosque movet Manis: mugire videbis/ Sub pedibus terram et descendere montibus ornos./ Testor, cara, deos et te, germana, tuumque/ Dulce caput, magicas invitam accingier artes./ Tu secreta pyram tecto interiore sub auras/ Erige, et arma viri, thalamo quae fixa reliquit/ Impius, exuviasque omnes lectumque jugalem/ Quo perii super imponant: abolere nefandi/ Cuncta viri monumenta jubet monstratque sacerdos."/ Haec effata, silet; ***pallor*** *simul occupat ora* (Vergilius, *Aen.*, IV, 474-499) „Deci, după ce durerea o răpune/ Şi-n cugetu-i se-ncuibă nebunia,/ Ea rostuie să-şi pună capăt vieţii,/ Şi când, şi cum să moară hotărându-şi/ În sinea ei. Pe trista-i surioară/ O-ntâmpină cu vorbe, dar pe faţă/ Nu lasă gându-ascuns să îi străbată,/ Ci-şi însenină, a nădejde, fruntea:/ «– O, fericeşte-mă, tu, soră dragă,/ Aflat-am mijloc să-l aduc la mine/ Din nou, sau să mă scap de tot de dânsul,/ Deşi-l iubesc. La Soare-Apune, unde/ E-al Oceanului hotar, acolo-i/ Şi depărtata ţară etiopă,/ Unde voinicul Átlas răsuceşte/ Pe umerii-i vânjoşi cerească boltă,/ Bătută toată cu arzânde stele./ De-acolo mi-a venit o preoteasă/ Din neam masil: ea este păzitoare/ La templul Hesperidelor; acolo,/ Grijind, pe trunchiuri, ramurile sfinte,/ Hrăneşte-un smeu şi risipeşte-asupră-i/ Licoarea mierii, macul însomnării./ Ea-mi jură că desferecă pe-oricine/ Din lanţurile dragostei, cu-a sale/ Descântece; altòra, dimpotrivă,/ Ea poate să le strécure durerea/ Iubirii; să închege apa-n râuri,/ Iar stelele, din drum, să le întoarne./ E-n stare, noaptea, Manii să-i stârnească./ Tu ai să simţi, pământul sub picioare/ Cum geme, frasinii cum se coboară/ Din munţi. Cereştii zei îi iau ca martori,/ Ca martoră te iau pe tine, soră,/ Prea scumpă mie, dulcea ta viaţă:/ Că fără vrerea mea, vrăjitoria/ O chem în ajutor. Tu pune-n taină/ Ca la palat, în curtea dinăuntru,/ Un rug înalt să se ridice-n slavă./ Zvârlite fie, rugului deasupra,/ Şi straiele mişelului, rămase,/ Şi armele-atârnate în iatacu-mi,/ Şi patul însuşi al nuntirii noastre./ Tot ce de el aminte îmi mai aduce/ Să fie nimicit – aşa mă-nvaţă,/ Aşa îmi porunceşte preoteasa»./ A zis, ş-a amuţit. Se face faţa-i/ *Ca ceara, albă*" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 200-201).

„Ca ceara, albă", „ca varul de albă" sau „galbenă", „ca de ceară"[3], paloarea (*pallor*) ce se răspândeşte pe faţa (*occupat ora*) Didonei marchează „la manifestation extérieure d'un sentiment" (André 1949, 143), integrată fiind în contextul unei patimi mistuitoare, cu un deznodământ tragic. Şocul provocat de trădarea iubitului şi amintirile lăsate de mişel (*nefandi/ Cuncta viri monumenta*) sunt, pentru ea, atât de puternice, încât vorbele amăgitoare, cu care încearcă să-şi mascheze durerea, se curmă brusc; eroina amuţeşte (*silet*), dar tumultul de emoţii se manifestă la nivel organic, efectele devastatoare, produse de iubirea sa înşelată, fiind similare cu ale unei boli: „Les ravages que cause un amour non payé de retour [...] sont donc perçus comme une véritable maladie" (Pelletier-Michaud 2007, 149). Trăită cu intensitatea unei furii (*ubi concēpit furias*), o asemenea „maladie amoureuse" (*ibidem*) alterează strălucirea

[3] Cf.: „*ca varul de albă* se face" (trad. George Coşbuc, p. 142); „şi chipul i *se îngălbeni*" (trad. Eugen Lovinescu, p. 164); „se face *galbenă*/ La faţă" (trad. Teodor Naum, p. 145); „dar faţa reginei e *ceară*" (trad. D. Murăraşu, p. 102); „amuţi, *ca de ceară* la faţă" (trad. Dan Sluşanschi, p. 106).

rumenă a tenului şi dă naştere palorii: „l'amour [...] fait perdre l'éclat vivant du teint, [...] provoquant la pâleur" – scrie Lydia Pelletier-Michaud (*ibidem*, 152), ce subliniază că, în poezia latină, tenul pal este, prin excelenţă, tenul îndrăgostiţilor, astfel că o sumedenie de autori „associent un amour dévorant à l'aspect pâle ou jaunâtre du teint" (*ibidem*, 147).

Horatius, bunăoară, compară ***pallor*** *amantium* cu *lutea viola* (André 1949, 143): *neque te munera nec preces/ nec tinctus viola* ***pallor*** *amantium/ nec vir Pieria paelice saucius/ curvat* (*Carmina*, III, X, 13-16) „nici rugămintea, nici frumoasele odoare,/ nici, *ca vioreaua pală*, a amanţilor *culoare*,/ nici ocara că bărbatu-ţi rob Pieriei s-a dat/ încă nu te-a-nduplecat" (p. 209). Pe de altă parte, Ovidius – poet al iubirilor gingaşe, *tenerorum lusor amorum* (*Tristia*, III, 3, 73) –, conturează cu ajutorul aceluiaşi gen de material lexical (vezi *pallēre, pallĭdus*) un prototip al înamoratului, care este destinat „inspirer la pitié plutôt que l'admiration" (André 1949, 149): ***Palleat*** *omnis amans: hic est color aptus amanti;/ Hoc decet, hoc stulti non valuisse putant./* ***Pallidus*** *in Side silvis errabat Orion,/* ***Pallidus*** *in lenta naide Daphnis erat./ Arguat et macies animum: nec turpe putaris/ Palliolum nitidis inposuisse comis./ Attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes/ Curaque et in magno qui fit amore dolor./ Ut voto potiare tuo, miserabilis esto,/ Ut qui te videat, dicere possit „amas."* (*Ars am*., I, 729-738) „Îndrăgostitului *pală culoare* se cere să aibă:/ Este al dragostei semn şi-al suferinţelor lui./ *Palid* era Orion când căta prin păduri pe Lyrice;/ Daphnis, şi el era *pal*, când pe-o naiadă-ndrăgi./ Prin slăbiciunea ta laşi să se vadă a inimii rană:/ Pune-ţi chiar văl de bolnav peste luciosul tău păr./ Nopţi de veghere şi grijuri, şi dorul de-a voastre iubite/ Vor subţia şi mai mult tânărul vostru mijloc./ Vrednici de plâns să păreţi, dacă vreţi să sfârşiţi prin izbândă,/ Toţi să v-arate spunând: «tânărul e-ndrăgostit!»" (p. 181-182).

Pallor se înscrie, ca atare, „în sfera maladivului, a suferinţei" (Mihele 2010, 194), termenul fiind aplicat, în mod frecvent, unei feţe omeneşti, care, sub influenţa unui factor perturbant, ajunge să-şi piardă coloratura obişnuită (vezi André 1949, 139)[4], aşa încât tenul devine „presque blanc", de unde şi apropierea ce se stabileşte între *pallor* şi vocabule din gama albului, de tipul *albus*(3), *candeo*$_2$*, albens,-ntis* (*ibidem*, 146): *Furorne caecos an rapit vis acrior/ an culpa? responsum date./ Tacent et* ***albus*** *ora* ***pallor*** *inficit/ mentesque perculsae stupent./ Sic est: acerba fata Romanos agunt/ scelusque fraternae necis,/ ut inmerentis fluxit in terram Remi/ sacer nepotibus cruor* (Horatius, *Epodon liber*, VII, 13-20) „Pe voi cuprinsu-v-au rebele furii/ sau patimi oarbe? daţi-mi un răspuns!/ Ei tac, pe feţe au *paloarea* morţii/ şi-nmărmuresc cu mintea-nvălmăşită.// Da: soarta crudă azi, romani, vă mână/ şi sângele nevinovat de frate/ ce huma a stropit-o, al lui Remus,/ ca un blestem pentru nepoţi rămas" (p. 311); *Ut ora iuveni paria Pittheo gerit,/ Ni languido* ***pallore canderent*** *genae/ Staretque recta squalor incultus coma!* (Seneca, *Phaedra*, 831-832) „Cum seamănă

[4] De aici, şi expresii de tipul *amittere sanguinem* sau *pallor ruborem pellit*, *pallor fugat ruborem* (vezi André 1949, 146): *Uterque nostrum tam inexpectato ictus sono* ***amiserat sanguinem*** (Petronius, C) „Glasurile acestea neaşteptate *ne alungaseră sângele din vine* şi mie, şi lui Giton" (p. 167); *Nec unus habitus durat aut uno furit/ Contenta vultu: nunc inardescunt genae,/* ***Pallor ruborem pellit*** *et formas dolor/ Errat per omnes; queritur implorat gemit* (Seneca, *Hercules Oetaeus*, 250-253) „Dar chipul iar se schimbă şi furia îi cere/ Mereu alt chip; acuma îi dogoresc obrajii,/ *Paloarea-alungă jarul*, durerea-i rătăceşte/ Prin orice formă: plânge, se roagă şi oftează" (II, p. 107-108); *Flagrant genae rubentes,/* ***Pallor fugat ruborem****./ Nullum vagante forma/ Servat diu colorem* (Seneca, *Medea*, 858-861) „Obrajii ei aprinşi sunt roşii,/ *Paloarea-nvinge rumeneala,*/ Şi schimbătorul chip culoarea/ Prea multă vreme nu-şi păstrează" (ST, p. 268).

în totul cu Pítheus în floare,/ De n-ar sclipi pe faţă-i o lâncedă *paloare*/ Şi n-ar sta năclăită învălmăşita-i chică!" (I, p. 176); *Non segnis **albo pallet** otio caupo* (Martialis, III, 58, 24) „chelarul dolofan nu e chinuit de *spelba* trândăvie" (trad. M. S.); *cui addidit paucos postea annos, laudabili in maritum memoria et ore ac membris in eum **pallorem albentibus**, ut ostentui esset multum vitalis spiritus egestum* (Tacitus, *Annales*, XV, 64) „a mai trăit după aceea câţiva ani, cu o fidelitate demnă de laudă faţă de soţul ei; faţa şi trupul i *se albiseră* într-atât, încât se vedea bine că mult din puterea ei de viaţă se stinsese" (p. 443).

O apropiere cromatică între *pallor* şi noţiunea de 'alb' are în vedere şi profesorul G.I. Tohăneanu, care, traducând pasajul referitor la Dido şi la trauma sa psihică (*ubi concepit furias evicta dolore*) – declanşată odată cu plecarea lui Aeneas şi rezolvată tragic prin suicid (*decrevitque mori*) –, asociază paloarea ce se răspândeşte pe chipul reginei cu ceara albă: ***pallor** simul occupat ora* „Se face faţa-i/ *Ca ceara, albă*". Imaginea ce se creează aici, cu ajutorul comparaţiei, este extrem de concretă şi sugestivă[5], fapt ce justifică folosirea formulei „Se face faţa-i/ *Ca ceara, albă*" în locul unei formule de tipul „*paloarea* se revarsă pe faţa-i", chiar dacă abstractul *paloare* poate fi integrat şi el în repertoriul literar autohton[6]. Construcţia

[5] Reprezentările comparative sau metaforice sunt întrebuinţate frecvent, în perimetrul literaturii române, pentru a exprima – îndeobşte în termenii unor realităţi materiale, perceptibile vizual – ideea de paloare: „Decebal (*palid ca murul văruit în nopţi cu lună*)/ Se arată în fereastă şi-şi întinde alba mână/ Moartă din flamida neagră ce-l acopere pe el" (Mihai Eminescu, *Memento mori*, P, p. 175); „Boierii dimprejuru-i pe scaune de-onoare/ Păreau că-s zile stinse pierdute în trecut,/ Cu feţele lor *palizi ca raza cea de soare*"; „Ea prinde chip şi formă, o formă diafanină,/ Înger cu aripi albe, *ca marmura de pal*" (Idem, *Povestea magului călător în stele*, P, p. 192, 217); „răsărea dintre stânci bătrâne luna cam *palidă, ca faţa unei fete moarte*" (Idem, *Făt-Frumos din lacrimă*, p. 28); „licărea o lună fantastică şi *palidă ca faţa unei virgine murinde*"; „*paloarea* cea liniştită şi *marmorie* a feţei contrasta cu părul în dezordine" (Idem, *Sărmanul Dionis*, p. 53, 76); „am început [...] să suflu cu suflarea mea îngheţată asupra feţei de-o *paloare ce* în lumina lunii *părea de argint*"; „Ca un nebun sări Ioan, *palid ca o stafie*"; „*Paloarea mortală ca aceea a peretelui*, părul cel blond, faţa era a ei..."; „Alături c-un perete sta răzimată fata lui, *palidă ca varul*" (Idem, *Geniu pustiu*, p. 152, 154, 169, 184); „văzură un băiet frumos, *palid ca suprafaţa mărgăritarului*, [...] cu părul care-i curgea în viţe negre şi strălucite" (Idem, *Avatarii faraonului Tlà*, p. 251); „I-am întins o mână [...] şi-am lăsat-o să alunece uşor pe rotunjimea obrazului până sub bărbia *palidă şi străvezie ca un măr de ceară*" (Delavrancea, *Linişte*, P, p. 218); „*Ca paiele mai palid*, mai rar având fiorii,/ Pe-ncet el aţipeşte şi-adoarme tremurând" (George Coşbuc, *Străjerul*, p. 245); „În *paloarea*-i *lunară*, cu părul său de aur, sir Aubrey nu mai avea ca înfăţişare în acele clipe nimic firesc" (Mateiu Caragiale, *Remember*, p. 41-42); „Văzui atunci pe Pantazi, *palid ca un mort*" (Idem, *Craii de Curtea-veche*, p. 167); „Capul Monicăi se îndoi pe spate [...], cu ochii închişi şi faţa *palidă ca parfumul crinilor*" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, I, p. 270); „Faţa-i era *palidă ca lumina prin care a căzut o pasăre ucisă*" (Idem, *La Medeleni*, III, p. 329); „Ceru-i *palid ca laleaua*" (Tudor Arghezi, *Moştenire*, I, p. 212); „Buzele ei au o *paloare de frunză de mesteacăn, toamna*" (Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, p. 440).

[6] Vezi: „În faţă farmecul *palorii*/ Şi ochi ce scânteie de vii" (Mihai Eminescu, *Te duci...*, A, p. 228); „Râd şi râsul însenină adâncita lor *paloare*" (Idem, *Memento mori*, P, p. 175); „Văpaia-n ochi unită-i cu farmecul *palorii*" (Idem, *Ca o făclie...*, P, 448); „Faţa ei e slabă de-o *paloare* crudă" (Idem, *Viaţa*, P, p. 425); „trăsurile feţei de o *paloare* delicată, umedă, strălucită, moale [...] te-ar fi făcut a crede că e chipul unei femei travestite" (Idem, *Sărmanul Dionis*, p. 47); „ochii [...] luminau fruntea senină, desăvârşeau înfăţişarea nobilă ce-i întipărea mata *paloare* a feţei smede şi trase" (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-veche*, p. 74-75); „Obrajii celorlalţi purtau *palori* convalescente alături de obrajii lui, bătuţi de vânt şi arşi de soare"; „Se înclina mereu obrazul de *palori* al lunii pe umărul ei gol"; „Dar vibraţia lui aşternea pe obrajii Olguţei, ca gerul pe fereastră, abur peste abur, *paloare* peste *paloare*, alb peste alb"; „Şi tenul lui avea *paloarea* uşor smolită a vechilor portrete"; „Îşi rezema *paloarea* frunţii în palmă"; „*Paloarea* feţii însă, aparţinea cărţilor" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, IV, p. 29, 60, 61, 103, 202, 222); „Mila tresare doar o clipă/ Şi îmi trimite-n faţă *palorile* ei moi" (Nicolae Labiş, *Pierderile. Pseudospleenuri*, p. 146); „Faţa, vale de *palori*/ Şi de cârciume-i muşcată/ La ceas rău, uneori,/ Dar ca mine niciodată,/ Chiuind prin tot înaltul,/ Nu ţi-a-mbujorat-o altul" (Idem, *Epoca*, p. 119).

comparativă pentru care optează eminentul clasicist se vădeşte, însă, cu atât mai fericit aleasă, cu cât „faţa albei ceri" constituie un veritabil laitmotiv în limbajul artistic românesc, utilizat pentru a descrie „paloarea morţii" şi paloarea „durerii, a suferinţei" (Tohăneanu 1965, 177). Opera eminesciană ne furnizează numeroase exemple în acest sens (vezi Seche 1971, 377, 379; Tohăneanu 1965, 177): „S-au făcut *ca ceara albă* faţa roşă ca un măr/ Şi atâta de subţire, să o tai c-un fir de păr./ Şi cosiţa ta bălaie o aduni la ochi plângând,/ Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de gând" (*Călin*, A, p. 102); „Arald, ce însemneaza pe tine negrul port/ Şi faţa ta cea *albă ca ceara*, neschimbată?/ Ce ai, de când pe sânu-ţi tu porţi o neagră pată/ De-ţi plac făclii de moarte, cântare-ntunecată?/ Arald! de nu mă-nşală privirea, tu eşti mort!" (*Strigoii*, A, p. 115); „Iar umbra feţei străvezii/ E *albă ca de ceară* –/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară" (*Luceafărul*, A, p. 185); „Din valurile vremii, iubita mea, răsai/ Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai –/ Şi faţa străvezie *ca faţa albei ceri*/ Slăbită e de umbra duioaselor dureri!" (*Din valurile vremii...*, A, p. 231); „Blond e-azi şi părul lui de aur moale/ Pe umeri cade îndoios, îmflat;/ *Ca ceara*-i *palid*... buza lui cu jale/ Purta un zâmbet trist, nemângâiat" (*Fata-n grădina de aur*, O, VI, p. 57); „Dar vai! când intră'n salele/ Măreţe, nalte, reci,/ Pe-un sarcofag întins, văzu/ Copila ce-a iubit.// *Ca ceara palidă* eră/ Şi, moale, părul blond/ Sta resfirat amestecat/ Cu aurul vergin" (*A fost odat'un cântăreţ*, O, IV, p. 494); „Hainele ei umede de ploaie se lipise de membrele dulci şi rotunde, faţa ei de-o *paloare* umedă *ca ceara cea albă*, mâinile mici şi unite pe piept, părul despletit şi răsfirat pe fân, ochii mari, închişi şi adânciţi în frunte, astfel ea era frumoasă, dar părea moartă" (*Făt-Frumos din lacrimă*, p. 27); „Văduvita sa mumă îl crescu pe el cum putu din lucrul mâinilor ei – mâini delicate de doamnă – faţa ei *palidă ca ceara*, ochii ei de-o întunecată blândeţe aveau numai pentru el grijă şi înţelegere" (*Sărmanul Dionis*, p. 48); „Pe un piedestal scund erau două sicriuri... În unul era întinsă o femeie cu chipul *de ceară* … rozele roşii împletite în jurul frunţii contrastau cu faţa *palidă* şi moartă..." (*Avatarii faraonului Tlà*, p. 227-228); „Intră în înaltele turle ca să puie coroana lumii pe fruntea miresei lui – dar întinsă, *albă ca o ceară* mărmurită, moartă era iubita lui" (*Legenda cântăreţului*, p. 271); „Faţa lui era *palidă ca o mască de ceară albă*" (*La curtea cuconului Vasile Creangă*, p. 308).

În termenii suferinţei şi ai morţii vorbeşte şi poetul Vergilius atunci când întrebuinţează corespondentul adjectival al lui *pallor: pallĭdus*(3), ca să zugrăvească clipele din urmă (*morte futura*) ale Didonei. Substantivele şi adjectivele, care transcriu reacţiile sale psihice şi fizice (*trepida* „agitată", *effera* „sălbatică, fioroasă", *furibunda* „muncită de fúrii, ieşită din minţi", *sanguineam [...] aciem* „ochii însângeraţi", *maculisque trementes/ Interfusa genas* „cu obrajii pete-pete şi tremurânzi"), se conectează cu secvenţa ***pallida*** *morte futura* „*sarbădă* de privelìştea morţii"[7], semnificativă din punctul nostru de vedere: *At trepida et coeptis immanibus effera Dido/ Sanguineam volvens aciem maculisque trementes/ Interfusa genas et* ***pallida*** *morte futura,/ Interiora domus irrumpit limina et altos/ Conscendit furibunda rogos* (*Aen*., IV, 642-646) „Dar, zbuciumată şi-nsălbătăcită/ De toate multe câte rostuise,/ Rostogolind priviri însângerate,/ Cu-obrajii tremurânzi stropiţi de pete,/ Şi *sarbădă* de privelìştea morţii,/ Năvală dă-n ietacul ei Didona,/ Pe rug se urcă, treaptă după treaptă,/

[7] Cf.: „*galbenă* de moartea care vine" (trad. Teodor Naum, p. 154). Price (1883, 15) consideră această culoare facială, provocată de iminenţa morţii, un standard fizic pentru *pallĭdus*(3).

Înverşunată" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 209). Epitetul *pallĭda* este transpus, aşadar, prin *sarbădă*, variantă fonetică a lui *searbăd,-ă* (CDER, *s.v.*; DLRLC, *s.v.*) – termen derivat din lat. *exalbĭdus*(3) „albicios" (REW 2934; Tiktin, *s.v.*; Şăineanu, *s.v.*), care serveşte, în universul literelor române, ca sinonim învechit şi popular al lui *pálid* (DSR[2], *s.v.*)[8] şi care se rânduieşte printre mijloacele lexicale folosite de Magistrul timişorean spre a recrea duhul „lumii cei antice" sau – cum scria el însuşi – spre „a face să se înfiripe şi să se statornicească «atmosfera» adecvată – aceea a «vremii sure»" (vezi prefaţa la Vergilius 1994, 29).

Revenind la textul vergilian, constatăm că, aşa cum paloarea Didonei (***pallor*** *simul occupat ora*) se plasează într-un registru al pătimirii tragice, în acelaşi registru se situează şi paloarea lui Turnus (*juvenali in corpore* ***pallor***), din momentele care precedă înfruntarea sa finală cu Aeneas – înfruntare ce-i va fi, de altfel, fatală: *Adjuvat incessu tacito progressus et aram/ Suppliciter venerans demisso lumine Turnus,/ Pubentesque genae et juvenali in corpore* ***pallor*** (*Aen*., XII, 219-221) „Simţirea asta le-o sporeşte Turnus,/ Înaintând cu pas tăcut spre-altare./ Cu ochi plecaţi el zeilor se-nchină,/ Smerit, cu-obrajii jilavi, cu-o *sfârşeală*/ În trupul lui cel tânăr răspândită" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 592). Toate detaliile ce compun acest tablou se înscriu pe o axă a afectelor negative: mersul cu pas tăcut, *incessu tacito progressus* (o hipalagă expresivă[9], păstrată şi în versiunea românească); suplicaţia la altar (*aram/ Suppliciter venerans*), ochii plecaţi (*demisso lumine*). Într-un asemenea context, *pallor* sugerează coloritul stins al feţei juvenile: *pubentesque genae* „galbeni obrajii cei tineri" (trad. George Coşbuc, p. 415), dar şi senzaţia de extenuare, de istovire extremă – care însoţeşte „un teint maladif" (Pelletier-Michaud 2007, 149), serbezia bolnăvicioasă a pielii – şi pe care G.I. Tohăneanu o reţine ca fiind predominantă şi esenţială aici: *juvenali in corpore* ***pallor*** „cu-o *sfârşeală*/ În trupul lui cel tânăr răspândită" (p. 592). Asocierea dintre *pallor* „sfârşeală" şi *juvenale corpus* „trupul lui cel tânăr" pare oarecum oximoronică, dat fiind că, îndeobşte, identificăm iuventutea cu energia, dinamismul, perioada de efervescenţă maximă, în vreme ce *pallor* este însemnul bolii şi al morţii: „La maladie, qui rapproche elle aussi de la

[8] Vezi: „Nu căta că-ți pare *searbăd* și pârlit obrazul meu,/ Că nici noaptea nu-i bălană, dar pământul odihnește;/ Că și pâinea de secară este neagră, dar hrănește" (Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan şi Vidra*, p. 214); „Câte chipuri sigilate de o suferință-adâncă,/ Umbre *searbăde* și triste pe la ochi-mi n-au trecut!" (Alexandru Macedonski, *Ocnele*, p. 21); „E tot cum o știe, – dar, *searbăd* la față,/ Sub magica-i umbră, un om se răsfață.../ Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,/ Hoit jalnic de bube, – de drum prăfuit,/ Viclean la privire, și *searbăd* la față"; „Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește.../ Pocit, șchiop și *searbăd*, abia se târește..." (Idem, *Noaptea de decembrie*, p. 167); „De viață e redătătoare/ Pentru-orice *searbezi* muritori,/ Privighetoarea-nvietoare" (Idem, *Rondelul privighetoarei*, p. 198); „În zugrăveala-nvechită,/ El, *searbăd*; ea, cu ruje-aprinse,/ Biserica de ei clădită/ O țin cu degete întinse.// Năluci din vechiul timp desprinse,/ Știu viaţa lor că e sfârșită/ În zugrăveala învechită,/ El, *searbăd*; ea, cu ruje-aprinse" (Idem, *Rondelul ctitorilor*, p. 202); „bălauri și *sarbede*-arătări/ Aveau culcuș în peșteri de munți și pe sub mări" (George Coşbuc, *Izvor de apă vie*, p. 208); „De furia furtunii au nu te temi, străine/ Cu *searbăd* chip, ce singur, prin ceață, treci gemând,/ De te vei pierde-n codri amar va fi de tine,/ Nu vezi cum fierb nori negri la zare fulgerând?" (Mateiu Caragiale, *Sihastrul şi umbra*, p. 24); „Semăna uimitor cu acea mică dar deșirată prințesă de Prusia care, întruchipată în ceară, zâmbește, din dulapul ei de geamuri, de după o ușă la Monbijou; aceleași chip bătrânicios și *searbăd*, aceleași trăsături ascuțite" (Idem, *Craii de Curtea-veche*, p. 160); „Părea o mască *sarbădă* de carnaval, pe care un beţiv nocturn şi-a atîrnat ironic cascheta şi care, la lumina caldă a zilei, semăna sinistru cu un om [...]. Dintr-un *sarbăd* exemplar monden, Maxenţiu devenise un specimen bun de studiat în ce priveşte ravagiile repezi ale tuberculozei" (Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, p. 193); „«Braubier» sau emoţia îi roşeau puţin faţa de obicei *searbădă* şi dau ceva lumini turburi ochilor" (Eadem, *Drumul ascuns*, p. 464).

[9] *Incessu tacito* în loc de *ipse tacitus* (vezi Servii Grammatici *qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Vol. II, MDCCCLXXXIV, 600).

mort, est également marquée par un sang raréfié qui provoque la pâleur" (Pelletier-Michaud 2007, 54); „En effet, [...] la mort [...] peut aussi être pâle par opposition à cet autre symbole chromatique de la vie qu'est le rouge" (*ibidem*, 52). Sensul *sfârşelii*, la care face trimitere tălmăcirea ilustrului clasicist, este, însă, uşor de descifrat în interiorul textului, căci Turnus, apropiindu-se, din ce în ce mai mult, de „ora morţii grele", pierde treptat tonusul, vigoarea şi „les couleurs de la vie" (Pelletier-Michaud 2007, 52) – reprezentate de roşul sângelui (*ibidem*, 52-53): starea de slăbiciune a personajului, desemnată de traducător prin substantivul *sfârşeală*[10], dobândeşte, *hic et nunc*, o semnificaţie funestă, prevestind sfârşitul grabnic al junelui războinic.

Alături de *pallor*, uzuali în limbajul poetic vergilian sunt şi *pallens,-ntis* ori *pallĭdus*(3), termeni construiţi cu o geminată expresivă, care sunt întrebuinţaţi pentru a exprima o nuanţă estompată, ştearsă (Ernout, Meillet 2001, 476) – pusă în legătură cu moartea şi Hadesul, întrucât paloarea este „couleur physiologique de la mort" (Pelletier-Michaud 2007, 52). În vederea transpunerii în limba română a vocabulelor menţionate (adjectivul participial: *pallens* şi derivatul cu sufixul *-ĭdus: pallĭdus*), G.I. Tohăneanu apelează la o gamă variată de mijloace. Astfel, cel mai adesea, foloseşte cuvinte din familia lui *searbăd* (= *galben, pal, palid*), căci – aşa cum scria el însuşi într-o prefaţă (vezi Vergilius 1994, 29) – „pentru ca «duhul arhaic» să se înstăpânească" în tâlcuirile sale din opera vergiliană, a recurs „la un număr relativ mare de elemente lexicale şi de forme gramaticale specifice «scripturelor române» de odinioară precum şi la numeroşi termeni «neliterari», caracteristici nivelului popular al limbii". Se pot înşirui aici, drept exemplu, *sarbed*, *sărbezit*, *însărbezit*, *sărbezie* – lexeme care, graţie timbrului lor aparte, învechit, popular şi regional[11], slujesc la reprezentarea plastică a ideii de paloare. Este paloarea ce defineşte macabrul, cadavericul – motiv pentru care această culoare a şi fost numită de un comentator al poetului

[10] Substantivul este format cu ajutorul sufixului *-eală*, ce se ataşează, de regulă, unor verbe de conjugarea a IV-a (*buşi – buşeală; căni – căneală; chelfăni – chelfăneală; fandosi – fandoseală; scorni – scorneală; toci – tocelă* etc.), furnizând numeroase derivate abstracte sau concrete (vezi Ciobanu 1960, 129-138). Cuvânt cu rezonanţe expresive, *sfârşeală* este exploatat constant în limbajul literaturii artistice: „*sfârşeala* şi acel sentiment de pierzare, care-i vine omului când simte un gol de chaos la lingurea, au dispărut cu desăvârşire" (I.L. Caragiale, *La Moşi*..., M, p. 228); „D. Lefter nu-şi dă seama bine de ce, dar simte o *sfârşeală* şi cade, alb ca porţălanul, pe un scaun" (Idem, *Două loturi*, K, p. 128); „Nu mă doare... Mă ia cu *sfârşeală* de la lingurea" (Delavrancea, *Luceafărul*, T, p. 229); „În acea seară, eram în aşa hal de *sfârşeală* că n-aş fi crezut să mă pot scula nici să fi luat casa foc" (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-veche*, p. 55-56); „Femeia avea în ea o *sfârşeală* bolnavă şi-n acelaşi timp o bucurie, găsind în animal o parte din fiinţa celui prăpădit" (Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, p. 80); „Simţea o *sfârşeală* aspră prin genunchi şi în şale" (Liviu Rebreanu, *Pozna*, p. 195); „Îl ia cu o *sfârşeală* şi oftează,/ De pildă dacă trebuie să scază" (Tudor Arghezi, *O răzbunare*, I, p. 523); „L-apucă o *sfârşeală*, gândindu-se că moare./ Ce temniţă adâncă!" (Idem, *Un vis urât*, II, p. 81-82); „Îşi strânse cu o mare *sfârşeală* între oasele degetelor tâmplele în care s-au înfipt dureros doi dinţi de cleşte" (Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, p. 294); „Răsuflăm încet, dar nu putem vorbi de *sfârşeală*" (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, p. 253); „Avea o înfăţişare topită şi oarecare *sfârşeală* în mişcări"; „Într-o seară de sfîrşit de august fui încercat de frisoane şi de-o *sfârşeală* curioasă în tot corpul" (Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 21, 105); „Nu mă doare nimic. Am *sfârşeală* la inimă" (Zaharia Stancu, *Desculţ*, p. 228); „Când să mai izbească o dată, simţi o *sfârşeală* în stomac şi mai apucă să vadă ochii fioroşi ai animalului care-l împunsese" (Eugen Barbu, *Groapa*, p. 228); „Venezia vanitoasă a arhiducilor, senzualul oraş în care se murea de *sfârşeală* când începea să bată vântul de iarnă" (Idem, *Săptămâna nebunilor*, p. 14-15). Vezi şi Constantinovici 2014, III, 315.

[11] Vezi DSR^2: *searbăd* – sinonim învechit şi popular pentru *palid* (*s.v.*), *sărbezie* – sinonim învechit şi regional pentru *paloare* (*s.v.*), *a (se) serbezi* – sinonim învechit şi regional pentru *a păli* (*s.v.*); DLRLC: *sárbăd, sárbed* – variante regionale ale lui *searbăd* (*s.v.*); DEX 1996: *a se sărbezi* – un reflexiv popular (*s.v.*).

mantuan culoarea morţii, „color de la muerte” (Segura Ramos 2006, 58): *Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci/ Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,/* ***Pallentes****que habitant Morbi tristisque Senectus,/ Et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,/ Terribiles visu formae, Letumque Labosque* (*Aen*., VI, 273-277) „În faţa tindei chiar, în defileul/ Infernului, s-a fost cuibat Jelania/ Şi Frământările neiertătoare./ Acolo sunt şi *sarbedele* Boale,/ Şi trista Bătrâneţe, mâhnitoare,/ Şi Spaima, Foamea ce te-nvaţă Răul,/ Mizeria, de care ţi-e ruşine,/ Şi alte arătări îngrozitoare:/ Şi Moartea, şi amara Suferire” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 285); *Hic illi occurrit Tydeus, hic inclutus armis/ Parthenopaeus et Adrasti* ***pallentis*** *imago* (*Aen*., VI, 479-480) „În locu-acest îl tâmpină Tidéus,/ Partenopéu, vestit prin vitejie,/ Şi umbra *sărbezită*-a lui Adrastus” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 296); *foribusque affixa superbis/ Ora virum tristi pendebant* ***pallida*** *tabo* (*Aen*., VIII, 196-197) „şi pe porţi înalte/ Vedeai cum groaznic spânzură-n piroane/ Tot chipuri de bărbaţi *însărbezite*,/ Mânjite de putregăiosul sânge” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 391); *Non secus ac si qua penitus vi terra dehiscens/ Infernas reseret sedes et regna recludat/* ***Pallida****, dis invisa* (*Aeneis*, VIII, 243-245) „Era de parcă până-n fund pământul/ Cutremurat s-ar fi deschis, infernul/ S-ar da-n vileag desferecând tărâmul/ Cel *searbăd*, care şi pe zei i-nspaimă” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 393); *At vero ut vultum vidit morientis et ora,/ Ora modis Anchisiades* ***pallentia***[12] *miris,/ Ingemuit miserans graviter* (*Aen*., X, 821-823) „Dar când, în clipa lui din urmă,-i vede/ Înfăţişarea, chipul ca pământul/ Cuprins de-o uimitoare *sărbezie*,/ Atunci, milostivindu-se de Lausus,/ Adânc gemut-a fiul lui Anhise” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 516); *et simulacra modis* ***pallentia*** *miris/ Visa sub obscurum noctis* (*G*., I, 477-478) „Şi *sarbede* năluci – năstruşnicie! –/ Văzute fură-n pragul negru-al nopţii” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 153).

În sfera sinonimică a lui *searbăd* şi *pálid*, se înscriu, deopotrivă, două regionalisme utilizate de G.I Tohăneanu: *galfăd* şi *vâlced*, a căror expresivitate se lămureşte, în bună măsură, prin sonorităţile lor, cu totul particulare. Cel dintâi, *galfăd* „palid (din cauza unei boli)”[13], – ce face referire la „aspectul bolnăvicios al tenului unei persoane” (Radu 2015, 105) şi este utilizat, cu deosebit efect, în cromatizarea miticelor Harpii – deţine, potrivit Gabrielei Radu (2011, 92; eadem 2015, 105), „un coeficient evocator mai mare” decât al adjectivului latinesc *pallida*, pe care îl tălmăceşte: *Virginei volucrum vultus, foedissima ventris/ Proluvies uncaeque manus et* ***pallida*** *semper/ Ora fame* (*Aen*., III, 216-218) „Sunt păsări, dar cu chipuri de fecioară./ Din pântece le cură cufureală/ Duhnind scârbavnic; li-s încârligate,/ Ca nişte gheare, mâinile; iar faţa/ Li-i *galfădă* de-o foame necurmată” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 140). Cât despre *vâlced* „livid, palid” (DLR)[14], acesta desemnează paloarea cadaverică a lui Sychaeus, soţul defunct al Didonei şi e de remarcat că potenţialul sugestiv al cromonimului sporeşte prin asocierea sa cu simetria silabică iniţială (*năluca/ năltându-şi*) şi cu forma arhaizantă şi populară a prepoziţiei *către – cătră* (Radu 2011, 145-146; eadem 2015, 105): *Ipsa sed in somnis inhumati venit imago/ Conjugis, ora modis attollens* ***pallida*** *miris* (*Aen*., I, 353-354) „Dar noaptea-n vis – ciudată întâmplare –/ Didonei i se-arată soţul

[12] Cu privire la traducerea participiului *pallentia* din cuprinsul acestor mişcătoare versuri, ce reproduc imaginea junelui Lausus – *morientis* –, vezi Radu 2011, 80-81; eadem, 2015, 105-106.

[13] DEX 1996. Pentru *galfăd* „palid”, vezi şi: „Ghiţă, *galfăd* la faţă, ca şi cînd i-ar fi săcat tot sîngele din vine, stetea întins pe pămînt” (Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, p. 215). Cf. şi derivatul *gălfezit,-ă* „gălbejit” la I.T. Mera: „Întâlneşte pe... stăpâna, *gălfezită* de necazuri şi cu ochii roşi de plânsete” (DA, *s.v.*).

[14] Cf. la Ion Lăncrănjan: „Eram *vâlcezi* şi speriaţi” (DLR, *s.v.*).

însuşi –/ Năluca nengropatului Siheus –/ Nălţându-şi către dânsa chipul *vâlced”* (trad. G.I. Tohăneanu, p. 52).

Alături de *galfăd* şi *vâlced*, se rânduieşte – în paginile traduse de eminentul clasicist – epitetul *spelb*, prezent în descrierea uneia dintre Fúrii, ***Pallida*** *Tisiphone*, a cărei figură domină o scenă de măcel cumplit, aducător de jale, moarte şi suferinţe (*luctus, funera, labores*): ***Pallida*** *Tisiphone media inter milia saevit* (*Aen*., X, 761) „Tisifone/ Cea *spelbă*, printre mii şi mii de gloate,/ Dezlănţuitu-s-a” (trad. G.I. Tohăneanu, p. 513). Termen popular, cu o origine incertă[15], *spelb* „lipsit de sînge sau de roșeață în obraji; galben, palid” (DLRLC) aduce aici ceva din „fermecul” unuia dintre cei mai rafinaţi artişti ai cuvântului românesc – Mateiu Caragiale, dat fiind că el revine frecvent în textul matein şi se impregnează stilistic de vraja acestuia: „Din ce în ce mai ștearsă, ciudata arătare/ Pe nesimțite piere din undele-argintii,/ Când *spelb* și searbăd cerul iar sângeră la zare” (*Singurătatea*, p. 29); „Muiată-n nestimate și-n horbote de fir,/ În mâna-i – *spelbă* floare de ceară străvezie –/ Ea poartă pe subțirea năframă nărămzie// Ca un potir de sânge un roșu trandafir” (*Domniţa*, p. 18); „Începuse toamna, dar nu toamna rumenă de miazăzi, bacantă încinsă cu piele de pardos, purtând ciorchine de struguri şi poame în părul arămiu, ci toamna *spelbă* a țărilor de secară și de bere, cu cer searbăd, cu soarele foarte jos, târându-se ofilit la zare” (*Remember*, p. 50); „Încă tânără la față, învoaltă și *spelbă*, ea își plimba voioasă printre mosafiri maldărul de carne fleșcăită, legănându-și sânii căzuți și coapsele dolofane, glumea, râdea, avea pentru fiecare o vorbă și un zâmbet” (*Craii de Curtea-veche*, p. 150); „Mai era acolo o altă ființă deopotrivă ciudată, cu toată vârsta-i fragedă. O fetiță care îmi reamintea vrejurile *spelbe* și lungi de țelină crescute în nisip la întuneric, o fetiță mută” (*Craii de Curtea-veche*, p. 160).

În vasta arie semantică a palorii, G.I. Tohăneanu apelează, mai apoi, la adjectivul *livid*, explicat, de dicţionarele româneşti, ca „palid, învinețit la față” (MDN 2000, *s.v.*; DN 1986, *s.v.*) sau „galben verziu, vânăt” (Scriban 1939, *s.v.*)[16]. El face astfel trimitere la un tip distinct de paloare, căci *pallens,-ntis* şi *pallĭdus*(3) evocă tonuri variate, cuvintele aparţinând

[15] CDER menţionează, totuşi, it. *scialbo* „alb” ca posibil etimon pentru *spelb* (*s.v.*).

[16] Adjectivul este bine reprezentat în spaţiul literaturii române: „Aştepta chinuită, cu priviri de tâlhar prididit de duşman, pe subt pleoapele *livide*”; „Apoi prinţul Maxenţiu, *livid*, cu făinăreasa neagră ca o metisă, pereche fără de simţul culorilor care se îmbină...” (Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, p. 23, 121); „Peste paloarea lui culorile combinară un fel de violet, tot *livid”*; „Un bolnav fragil, un client întîrziat, acel blond *livid* ce pornea la Leysins”; „*Livid*, Rim se apropie şi aplecă de formă capul peste coroane” (Eadem, *Concert din muzică de Bach*, p. 191, 277, 317); „totuşi masca *lividă* care răzbătea de subt fard şi adesea o schimă de durere, acelea ce puteau însemna?” (Eadem, *Drumul ascuns*, p. 424); „se indignă [...] devenind *livid* de mânie”; „aş putea să-i strig domnului Georges Radu Şerban, arătându-i fantoma *lividă*, care bântuie şi chinuie acum gândul meu”; „Totuşi, aşa *lividă* de eroicul ei exces, [...] am atras-o spre pieptul meu şi am sărutat-o pe frunte” (Gib I. Mihăescu, *Donna Alba*, p. 125, 244, 370); „când l-am văzut devenit *livid* [...] am înţeles că el mă întrebase cu nădejdea unei protestări de negaţie din partea mea” (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 22); „Pleacă de aici, că n-am murit! strigă, din nou *livid*, Costache” (George Călinescu, *Enigma Otiliei*, vol. II, p. 175); „Nu i-o fi plăcut lumina soarelui, spunea leneş şi plictisit celălalt cioclu, un om înalt şi slăbănog, cu mâini lungi ca de maimuţă şi un chip *livid* de băutor” (Eugen Barbu, *Groapa*, p. 318). „În ochi tu nu duci moartea şi perlele lichide/ În cari răsfrâng misterul văpăile *livide*” (Tudor Arghezi, *Tu nu eşti frumuseţea...*, I, p. 88); „Maica Scintila înghiaţă,/ La uşa şcolii de-o viaţă,/ Descuie şi încuie, deschide şi închide/ Cu chei palide şi *livide*” (Idem, *Maica Scintila*, I, p. 171); „*Livizi* ca strigoii şi şui,/ Strâmbaţi de la umeri, din şold şi picior,/ În blidul fierbinte, cu aburi gălbui,/ Îşi duc parcă sângele lor” (Idem, *Cina*, I, p. 122); „Rămâne-o arătură,/ Şi peste ea, *lividă*, umblă luna” (Idem, *Două nopţi*, I, p. 563); „Fugar, *livid* ca melcii, bătut de vremuri rele,/ Tu singur rămăseseşi pe lume gol la piele” (Idem, *Chemarea înălţării*, II, p. 13). Vezi şi Constantinovici 2014, II, 281-282, pentru alte exemple din lirica arghezianã.

unei familii cu numeroşi reprezentanţi cromatici în limbile indo-europene, care merg de la galben pal până la albastru pal, vânăt sau gri (Ernout, Meillet 2001, 476; André 1949, 139). Transpunerea în limba română se îndreaptă, aşadar, într-o asemenea direcţie, după cum se poate vedea în câteva pasaje, care zugrăvesc infernul, tărâmul unde *rebus nox abstulit atra colorem* (*Aen*., VI, 272) „toatelor, din lumea asta, lucruri,/ O noapte maşteră le-a şters culoarea" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 285): *Quintam fuge:* ***pallidus*** *Orcus/ Eumenidesque satae* (*G*., I, 277-278) „De-a cincea zi să te fereşti, ai grijă,/ Căci ea a zămislit *lividul* Orcus,/ Ea – şi pe Furii" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 143); *Saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris/* ***Pallida*** *Tisiphone Morbos agit* (*G*., III, 551-552) „Iar Tisifone,/ Din bezna stigiană slobozită,/ *Livid*ă, bântuie în plină ziuă,/ Mânând al bolilor convoi" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 217); *Vel Pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,/* ***Pallentes*** *umbras Erebi noctemque profundam* (*Aen*., IV, 25-26) „Sau fulgerul cerescului Părinte/ Pe-al umbrelor tărâm să mă azvârle/ – Al umbrelor *livide* cum e ceara –,/ În noaptea ce Erebu-l stăpâneşte" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 176). Comparaţia, cu valoare concretă, din acest ultim exemplu, este bine-venită, întrucât ea precizează şi nuanţează epitetul *livid* – un cromonim ale cărui valenţe lugubre sunt motivate de „specificul discursiv" al jurământului „solemn şi tragic prin premoniţie al reginei cartagineze" (Radu 2015, 106): „Al umbrelor *livide* ***cum e ceara***".

Aceleaşi tonalităţi şterse, care „ne brillent pas" (André 1949, 145), sunt sugerate de Magistrul timişorean şi cu ajutorul unui cuvânt împrumutat din latinescul *pallĭdus*(3): *palid*, laolaltă cu dubletul lui, *pal* (< fr. *pâle*) sau cu gerunziul *pălind* (vezi *a păli* < fr. *pâlir*) – toate, elemente extrem de frecvent utilizate în sfera expresiei artistice româneşti[17]. De

[17] Vezi: „Faţa *pală*-n raze blonde, chip de înger, dar femeie" (Mihai Eminescu, *Venere şi Madonă*, A, p. 50); „*Palid* stinge-Alexandrescu sânta candel-a sperării"; „Zace *palida* vergină cu lungi gene, voce blândă" (Idem, *Epigonii*, A, p. 53); „De ce-ai murit, înger cu faţa cea *pală* [...]?" (Idem, *Mortua est!*, A, p. 57); „Cezarul trece *palid*, în gânduri adâncit" (Idem, *Împărat şi proletar*, A, p. 82); „El vine trist şi gânditor/ Şi *palid* e la faţă" (Idem, *Luceafărul*, A, p. 189); „Să mângâi cu suflarea-mi a ta faţă *pălindă*" (Idem, *De-aş muri ori de-ai muri*, P, p. 64); „Şi fruntea mea *pală* pe pieptu-ţi aşezi" (Idem, *Când*..., P, p. 43); „Nu-mi aduc aminte de mama decât ca de-o fiinţă *palidă*, un înger"; „îmi venea să mă mir cum eu, viu, [...] mă duceam cu această fantasmă *palidă*, sceptică, lungă"; „Faţa era *palidă* şi durerea ei – o durere sublimă"; „Puţin alb trebuia feţei sale celei de-o albeţe *palidă*"; „Ce trist era acel cap, ce *palidă* faţa aceea"; „chipuri *palide* cu văl lung, alb, ce acoperea şi capul, astfel de *palide* încât faţa se confunda cu albul hainelor"; „nu rămase decât capul cel blond, *palid*, c-o faţă albă ca argintul" (Idem, *Geniu pustiu*, p. 146, 150, 151, 160, 167, 173, 202); „*pale* trec copile prin ninsoarea aerului"(Idem, *Avatarii faraonului Tlà*, p. 252-253); „Nu şi-a fărmat viaţa petală cu petală,/ Ci a murit cu faţa din ce în ce mai *pală*"; „Şi-acum mânile-i *pale* le simt de mine-aproape.../ – Ah! *pale* mâni, tot răul vă fie-ntors în bine" (Dimitrie Anghel, *Moartea Narcisului*, p. 23-24); „dorm culcaţi în cimitir/ Toţi sfinţii *palizi* din altare" (Ion Minulescu, *Romanţa pelerinului*, p. 32); „Nu-ţi cer/ Nimic din ce poetul *palid*/ Cerşeşte-n veci de veci, stingher" (Idem, *Celei care minte*, p. 62); „O *palidă* fată cu gesturi grăbite/ Aşteaptă pe noul amor..." (George Bacovia, *În grădină*, p. 39); „La geamul unei fabrici o *pală* lucrătoare/ Aruncă o privire în zarea de azur" (Idem, *Nervi de primăvară*, p. 58); „Însă *pal* mă duc acuma în grădina devastată" (Idem, *Poemă în oglindă*, p. 61); „Oh, sunt fecioare cu obrazul *pal*,/ Modele albe de forme fine" (Idem, *Contrast*, p. 99); „Drumul de foşnete şi de miresme ducea spre cerul apropiat – cu părul auriu, cu obrajii *palizi*, cu cozile pe spate, cu mânile împreunate – pe Monica" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, I, p. 18); „Muţi, *palizi*, devastaţi, erau unul lîngă altul, străini ca doi morţi în raclele lor" (Idem, *La Medeleni*, III, p. 330); „Deci a venit şi toamna cu *palele*-i tristeţi" (Nicolae Labiş, *Confesiuni*, p. 95); „Şi toamna începe să-şi ţeasă/ Foile galbene-n suflete,/ *Pale* nelinişti în pomi de mătasă" (Idem, *Uită-te*, p. 106); „eu voi trece sub castani roşcaţi,/ Cu-mpietrite buze, *palid*, pe cărare" (Idem, *Dans*, p. 114); „Încă zâmbesc, curate, cu buzele lor *pale*,/ Iubirile pierdute în clinchet de pocale" (Idem, *Pierderile. Pseudospleenuri*, p. 145); „Să-ţi privesc obrazul *palid*, sub vâltori de păr rebele,/ În sfârşit, de bucurie luminat, prea dornic îs" (Idem, *Arthur Rimbaud*, p. 149); „Ochilor tăi tulburi pentru veci li-i dat/ Legănat pe triluri, *palid*, să îl vadă" (Idem, *Mioriţa*, p. 151); „Atunci el se va ridica, *pălind*, şi eu îmi voi simţi buzele tremurînd de un «da», pe

remarcat, însă, că lexemele enumerate (*palid, pal, pălind*) se referă la culori felurite. Aşa, bunăoară, *pal* şi *pălind* trimit către galbenul stins, difuz, al orizontului matinal sau către tenul cadaveric al unei persoane aflate în pragul morţii, în vreme ce *palid* intră în asociere cu tonurile gri-vineţii ale umbrelor hibernale: ***pallida*** *surget/ Tithoni croceum linquens Aurora cubile* (*G*., I, 446-447) „Aurora *pală*/ Se nalţă părăsind crivatul de-aur/ Al lui Titón" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 152); *Semper hiems, semper spirantes frigora Cauri;/ Tum sol* ***pallentes*** *haud unquam discutit umbras* (*G*., III, 356-357) „E necurmată iarna pe acolo/ Şi necurmat vântoasele împroaşcă/ Suflarea lor de ger. Pe lângă asta,/ Zadarnic soarele se străduieşte/ Să risipească *palidele* umbre" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 206-207); *Illam inter caedes* ***pallentem*** *morte futura*[18]*/ Fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri* (*Aen*., VIII, 709-710) „*Pălind* la

---

care nu trebuie să-l spun" (Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, p. 433); „*Palid* aşternut e şesul cu mătasă" (Tudor Arghezi, *Niciodată toamna...*, I, p. 31); „Cărările-nvelite-s cu *palide*-oseminte" (Idem, *Toamnă*, I, p. 65); „Icoanele-n părete sunt chipuri de părinţi/ Trecute-n carne veche şi *palidă* de sfinţi" (Idem, *Jale*, II, p. 28).

Relieful stilistic al acestor lexeme sporeşte însă considerabil atunci când ele se regăsesc nu doar în cuprinsul unor poezii, ci şi în titlurile acestora sau când servesc chiar drept cuvinte-titlu: „Îngere *palid*, îţi e mister/ Cum că a lumei valuri şi şoapte/ Este durere şi neagră noapte/ Pe lângă cer?" (Mihai Eminescu, *Îngere* ***palid****...*, P, p. 70); „Este ea... amanta lui,/ Dulce, blândă, *pală*"; „Ţi se pare cumcă vezi/ Pe o veche-icoană,/ Îmbrăcată prea frumos –/ *Palida* madonă" (Idem, ***Palida*** *madonă*, O, p. 483-484); „*Palidă* umbră, care mister/ Unul spre altul mereu ne-atrage?/ Vrem de sub farmec a ne sustrage/ Şi dăm de-aceeaşi forţă de fier./ *Palidă* umbră, care mister?"; „*Palidă* umbră, reflex bizar/ În care s-află iadul şi raiul,/ Cu unul arde-mi repede traiul,/ Cu altul aripi urzeşte-mi iar,/ *Palidă* umbră, reflex bizar" (Alexandru Macedonski, ***Palidă*** *umbră*, p. 240); „Sunt solitarul pustiilor pieţe/ Cu tristele becuri cu *pală* lumină –/ Când sună arama în noaptea deplină/ Sunt solitarul pustiilor pieţe.// Tovarăş mi-i râsul hidos, şi cu umbra/ Ce sperie câinii pribegi prin canale;/ Sub tristele becuri cu razele *pale*,/ Tovarăş mi-i râsul hidos şi cu umbra.// Sunt solitarul pustiilor pieţe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;/ *Pălind* în tăcere şi-n paralizie, –/ Sunt solitarul pustiilor pieţe…" (George Bacovia, ***Pălind***, p. 40-41); „Frunza când moare/ Se face floare" (Tudor Arghezi, *Frunză* ***palidă***, *floare galbenă*, I, p. 207).

În plus, efectul termenilor din gama *palorii* poate fi potenţat prin plasarea lor în contrast cu termeni aparţinând altor registre cromatice: „*Rumenirea* face locul/ Unei gingaşe *palori*" (Mihai Eminescu, *Minte şi inimă*, O, p. 525); „numai *roşaţa* din obraz dispăruse, făcând loc unei *palori* care-i da un aer de nespusă blândeţe [...]... Şi în acea faţă atât de *palidă*, plină dar tristă, surâdea suferitor oarecum gura de *purpură*... o *roză* a Ierihonului a cărei frumuseţe nu se trece" (Idem, *Cezara*, p. 109); „Lumea mea nu era decât icoana ei strălucită, lumea ei – faţa mea cea *palidă* încadrată de păr *negru*" (Idem, *Umbra mea*, p. 129); „*paloarea* sa obicinuită se colora c-un gingaş *roza*"; „în rochie lungă de mătase *neagră*, o faţă *palidă* încadrată de păr de *aur*"; „sub influenţa focului ce palălăia mare şi care-i *roşea paloarea*, începuse a da semne de viaţă" (Idem, *Geniu pustiu*, p. 149, 169, 200); „sângele mi-a umplut faţa mea *palidă* c-o bolnavă *roşaţă*" (Idem, *Avatarii faraonului Tlà*, p. 252); „un punct numai, *palid*, mic, imperceptibil, se mai putea deosebi pe fundul unui haos de *întuneric* fără margini" (C. Hogaş, *Amintiri dintr-o călătorie. Hălăuca*, p. 59); „Luna plutea slobodă în depărtările umbroase ale spaţiului deşert, împrejmuindu-şi chipu-i mort şi *palid* cu o fantastică ramă de *întuneric* şi lumină" (Idem, *Amintiri dintr-o călătorie. Pe Şeştina*, p. 88); „Apleacă-ţi gura-*nsângerată*,/ Şi sărutările-ţi aprinse înseamnă-le pe obrazu-mi *pal*" (Ion Minulescu, *Romanţă fără muzică*, p. 52); „Histerizate fecioare *pale*/ La ferestre deschise palpită…/ În amurguri *roşii*, nupţiale,/ Stau *pale* şi nu se mai mărită" (George Bacovia, *Amurg de vară*, p. 76); „rochia i se ridicase până la genunchi, lăsând să i se vadă, *pale*, prin străvezimea ciorapilor *negri* pulpele strunguite fără cusur" (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-veche*, p. 63); „Îl aştepta cu obraji de zori *palizi*, lipită de viţa *roşie* a pridvorului plecărilor şi toamnei" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, II, p. 87); „Mânile încrucişate pe batista pregătită – alb pe negru – umerii plecaţi, capul înclinat, cu efect *negru* de gene pe fuga de *palori* a obrajilor" (Idem, *La Medeleni*, IV, p. 154-155); „A devenit *palidă*, de i-a rămas numai gura *roşie* în toată faţa" (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 223); „Afară era o căldură de iad/ Şi-o muzic-a iadului – scripci şi pocale./ Acolo-n răcorile *beznei*/ Luminile gleznelor albe şi *pale*" (Nicolae Labiş, *Contemplaţie*, p. 107).

[18] Sintagma de aici reia aproape literal sintagma folosită în descrierea Didonei, ***pallida*** *morte futura* (*Aen*., IV, 644). De astă dată, însă, se face trimitere la Cleopatra, aşa cum este aceasta închipuită de Vulcanus pe scutul lui Aeneas,

gândul morţii-apropiate/ Al focului Stăpân o-nchipuise/ În mijlocul măcelului, purtată/ De Iapix pe-a talazurilor creste" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 417).

Regnul vegetal, în schimb, se caracterizează printr-un verde pal, estompat: *viridi* ***pallore*** (*Culex*, 140)[19] – la care se raportează în context „*palidul* oliv" sau „iedera cu faţa *pală*": *Lenta salix quantum* ***pallenti*** *cedit olivae,/ Puniceis humilis quantum saliunca rosetis,/ Judicio nostro tantum tibi cedit Amyntas* (*B*., V, 16-18) „Pe cât mlădia salcă se închină/ La *palidul* oliv, pe cât scundacul/ De odolean, tufanilor de roze/ Ca sângele, pe-atât, cred eu, Amintas/ Se-nchină ţie" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 66); *nec sera comantem/ Narcissum aut flexi tacuissem vimen acanthi/* ***Pallentes****que hederas* (*G*., IV, 122-124) „Nici narcisul/ Nu l-aş lăsa deoparte, ce înfloare/ Zăbavnic, nici tulpina cea mlădie/ De-acant, nici iedera cu faţa *pală*" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 225-226). Sensul acesta de „verde pal, decolorat" al lui *pallens* – pe care Jacques André îl socoteşte un sens secundar târziu şi poetic, calchiat după limba greacă (1949, 143-145) –, motivează, în cele din urmă, şi alegerea unei noi echivalenţe lexicale pentru *hedera [...]* ***pallente*** şi ***pallentes*** *[...] herbas*, care devin, în versiune românească, „iederă *verzuie*" şi „ierbuşca *verde*": *pocula ponam/ Fagina, caelatum divini opus Alcimedontos,/ Lenta quibus torno facili superaddita vitis/ Diffusos hedera vestit* ***pallente*** *corymbos* (*B*., III, 36-39) „Voi pune la bătaie două cupe/ Din lemn de fag, lucrare cizelată/ De-Alcímedon, dumnezeiescul meşter,/ A cărui daltă sprintenă, deasupra,/ A încrustat o viţă mlădioasă/ Ce înveşmântă-n iederă *verzuie*/ Ciorchinii răsfiraţi" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 52); *Ille, latus niveum molli fultus hyacintho,/ Ilice sub nigra* ***pallentes***[20] *ruminat herbas* (*B*., VI, 53-54) „la umbră,/ Sub un gorun întunecat, cu trupul/ Ca neaua tolănit pe foi gingaşe/ De hiacint, el rumegă în tihnă/ Ierbuşca *verde*" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 74-75). Cât priveşte florile, adjectivul participial *pallens* se însoţeşte, în poezia vergiliană, cu imaginea viorelelor: ***pallentes*** *violas* – galbenul lor, la care face referire şi tălmăcirea latinistului timişorean („*galbene* vioréle"), alternând cu tonuri florale fel de fel: *tibi lilia plenis/ Ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,/* ***Pallentes*** *violas et summa papavera carpens,/ Narcissum et florem jungit bene olentis anethi* (*B*., II, 45-48) „Coşarce pline/ De crini, la tine nimfele purta-vor,/ Iar o naiadă, albă cum e neaua,/ Maci culegând şi *galbene* vioréle/ De dragul tău, le-adaugă narcise/ Şi floare de mărar înmiresmată" (trad. G.I. Tohăneanu, p. 45).

Puşi astfel în legătură cu diverse elemente ce ţin de planul vegetal, natural sau de universul tanatic, infernal, termenii *pallens,-ntis*, *pallĭdus*(3) şi *pallor,-ōris* sunt tâlcuiţi de G.I Tohăneanu cu ajutorul unor substantive şi adjective capabile să redea plastic, sugestiv, un repertoriu cromatic care – întinzându-se de la alb „ca ceara" şi galben pal până la vânăt, cenuşiu ori verzui – are ca numitor comun „une teinte terne" (André 1949, 145), acea lipsă

---

care înfăţişează episoade din bătălia de la Actium, încheiată cu înfrângerea şi moartea reginei Egiptului (*morte futura*, despre care se vorbeşte în versul de faţă).

[19] Cf. *viridis [...] pallor* (*Ciris*, 221). Diferitele culori atribuite vegetalului – care este când *viridis*: ***viridi*** *[...] oliva* (*Aen*., V, 494), când *flava*: ***flava****que [...] oliva* (*Aen*., V, 309), când *pallens*: ***pallenti*** *[...] olivae* (*B*., V, 16) – se explică, în opinia comentatorilor, prin multiplele nuanţe ale lumii fitomorfe; există variaţii în luminozitate şi puritate şi variaţii produse prin contrast cu alte culori din jur (Price 1883, 12), iar ochiul lui Vergilius, care nu este ochiul unui botanist, ci al unui artist, percepe în felul său propriu aceste nuanţe (Segura Ramos 2006, 63).

[20] Demn de remarcat este contrastul ce se stabileşte între verdele-deschis al ierbii: ***pallentes*** *[...] herbas* şi verdele-închis al gorunului: *ilice [...]* ***nigra*** (André 1949, 144).

de intensitate şi strălucire, ce defineşte, esenţialmente, conceptul de ‘paloare’ în spaţiul artistic vergilian.

Referințe bibliografice:

André, J. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
Anghel, Dimitrie. 1978. *Versuri şi proză*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Eugen Marinescu. Bucureşti: Editura Albatros.
Apuleius, Lucius 1968. *Măgarul de aur*, traducere şi note de I. Teodorescu, prefaţă de N.I. Niculiţă, Editura pentru Literatură.
Arghezi, T. 1980. *Versuri*. I, II. Ediţie şi postfaţă de G. Pienescu, cu o prefaţă de Ion Caraion. Cartea Românească.
Bacovia, George. [2001]. *Plumb. Poezii*. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.
Barbu, Eugen. 1966. *Groapa*. Roman. Prefaţă de Liviu Călin. [Bucureşti]: Editura pentru Literatură.
Idem. 1985. *Săptămâna nebunilor*. Roman. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Albatros.
Bechet, Florica. 2012. *Un autre code de communication: la chromatique (appliquée à la poésie d'Ovide)*, in *Quaestiones romanicae*, Lucrările Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (ediţia I / 15-16 iunie 2012), Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (First Edition / 15th – 16th of June 2012), Jatepress-Szeged, p. 261-268.
Blaga, Lucian. 1990. *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Postfaţă şi bibliografie de Ioan Holban. Bucureşti: Editura Minerva.
Idem. 1990. *Luntrea lui Caron*. Roman. Ediţie îngrijită şi stabilire text: Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu. Notă asupra ediţiei Dorli Blaga. Postfaţă Mircea Vasilescu. Bucureşti: Humanitas.
Borchin, Mirela-Ioana. 2008. *Din nou despre G.I. Tohăneanu*, in AUT, seria Științe filologice, XLVI, p. 11-19.
Caragiale, I. L. [1969]. *Kir Ianulea*. Nuvele şi povestiri. Prefaţă şi note de Al. Oprea. [Bucureşti]: Editura Tineretului (K).
Idem. [1985]. *Momente şi schiţe*. [Bucureşti]: Editura Eminescu (M).
Caragiale, Mateiu. 1998. *Craii de Curtea-veche*. Chişinău: Litera.
Călinescu, George. 1998. *Enigma Otiliei*. Vol. I, II. Chişinău: Litera.
Ciobanu, Elena. 1960. *Sufixul -eală*, in *Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*. Vol. al II-lea. Bucureşti: Editura Academiei, p. 129-138.
Ciorănescu, Alejandro. 1966. *Diccionario etimologico rumano*. Biblioteca Filologica (CDER).
Constantinovici, Simona. 2014. *Dicţionar de termeni arghezieni*. Volumul II. *G-O*. Volumul III. *P-Z*. Ediţia a II-a. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.
Coşbuc, George. *Cântece de vitejie*. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.
Delavrancea, Barbu. 1997. *Între vis şi viaţă*. Proză literară. Chişinău: Litera (P).
Idem. [1969]. *Teatru*. Text stabilit de Emilia Şt. Milicescu. Prefaţă şi note de Al. Săndulescu. [Bucureşti]: Editura Tineretului (T).
*** *Dicţionarul explicativ al limbii române*. 1996. Ediţia a II-a. Bucureşti: Univers Enciclopedic (DEX).
*** *Dicţionarul limbii române*. 1934. Tomul II. Partea I. *F – I*. Bucureşti (DA).
*** *Dicţionarul limbii române*. 2005. Serie nouă. Tomul XIII. Partea a 3-a. Litera *V*. *Vâclă – vuzum*. Literele *W, X, Y*. Bucureşti: Editura Academiei Române (DLR).
*** *Dicţionarul limbii române literare contemporane*. 1957. Volumul al IV-lea. *S – Z*. Editura Academiei (DLRLC).
Eminescu, Mihai. [2001]. *Luceafărul*. Antume. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional (A).

Idem. *Memento mori*. [Postume]. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional (P).
Idem 1952. *Opere*. IV. *Poezii postume*. Anexe, introducere, tabloul ediţiilor, ediţie critică îngrijită de Perpessicius. Bucureşti: Editura Academiei (O).
Idem. 1998. *Geniu pustiu*. Chişinău: Litera.
Ernout, Alfred, Meillet, Alfred. 2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Retirage de la 4e édition, augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck.
Hasdeu, Bogdan-Petriceicu. 1998. *Poezie, proză, dramaturgie*. Chişinău: Litera.
Hogaş, Calistrat. 1986. *Pe drumuri de munte*. Ediţia a II-a. Prefaţă, note şi bibliografie de Ilie Dan. Bucureşti: Editura Albatros.
Horatius, 1980. *Opera omnia*. 1. *Ode. Epode. Carmen saeculare*. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita. Ediţie critică, stabilirea textului şi selecţia traducerilor din *Ode, Epode* şi *Carmen saeculare*: Traian Costa. Bucureşti: Editura Univers.
Hristea, Theodor. 1995. *Personalitatea profesorului G.I. Tohăneanu*, in vol. *G.I. Tohăneanu 70*. Timişoara: [Editura Amphora], p. 247-250.
Labiş, Nicolae. [2001]. *Moartea căprioarei*. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.
Macedonski, Alexandru. 1998. *Excelsior. Poezii*. Chişinău: Litera.
Marcu, Florin. 2000. *Marele dicţionar de neologisme*. Bucureşti: Editura Saeculum I. O. (MDN).
Marcu, Florin, Maneca, Constant. 1986. *Dicţionar de neologisme*. Ediţia a III-a. Bucureşti: Editura Academiei (DN).
Meyer-Lübke, W. 1911. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg (REW).
Mihăescu, Gib I. 1982. *Donna Alba*. Prefaţă de Laurenţiu Ulici. Tabel cronologic de Ion Nistor. Bucureşti: Editura Minerva.
Mihele, Georgeta. 2010. *Stilistică şi irizare poetică în registrul cromatic labişian*. Editura Universităţii din Oradea.
Minulescu, Ion. [2001]. *Nu sunt ce par a fi*. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.
Ovidius, Publius, Naso. [2001]. *Opere*, [Chişinău]: [Editura Gunivas].
Papadat-Bengescu, Hortensia. 1982. *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*. Bucureşti: Editura Eminescu.
Pelletier-Michaud, Lydia. 2007. *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études anciennes pour l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.). Département des Littératures. Faculté des Lettres. Université Laval. Quebec.
Petrescu, Camil. [1978]. *Patul lui Procust*. [Bucureşti]: Editura Eminescu.
Idem. 1989. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Bucureşti: Editura Minerva.
Petrescu, Cezar. 1967. *Calea Victoriei. Dumineca Orbului*. Cuvânt înainte de Mihai Gafiţa. [Bucureşti]: Editura pentru Literatură.
Petronius, Gaius Arbiter. 1991. *Satyricon*. Traducere, prefaţă şi note de Eugen Cizek. Grafica şi ilustraţia de Mihai Bacinsky. [Chişinău]: Hyperion.
Price, Thomas R. 1883. *The Color-System of Vergil*, in *The American Journal of Philology*, Vol. 4, No. 1, p. 1-20.
Propertius, Sextus. 1992. *Opera omnia*. Ediţie îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original şi note de Vasile Sav. Bucureşti: Editura Univers.
Radu, Gabriela. 2011. *Eneida – repertoriu lexical*. *Traducerea G.I. Tohăneanu*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.
Eadem. 2015. *Nuanţe şi nuanţare în traducerea Eneidei*, in AUT, seria Științe filologice, LIII, p. 103-107.
Segura Ramos, Bartolomé. 2006. *El color de Virgilio*, in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 26, núm. 2, p. 37-69.
Rebreanu, Liviu. 1984. *Golanii*. Nuvele şi schiţe. Antologie, postfaţă şi cronologie de Niculae Gheran. Bucureşti: Editura Albatros.

Sadoveanu, Mihail. 2003. *Hanu Ancuţei. Baltagul*. Litera Internaţional.
Scriban, August. 1939. *Dicţionaru* (sic) *limbii româneşti*. Ediţiunea întâia. Iaşi.
Seche, Luiza. 1971. *Cromatica eminesciană*, in „Cercetări de lingvistică", XVI, nr. 2, p. 371-388.
Seche, Luiza, Seche, Mircea. 1997. *Dicţionarul de sinonime al limbii române*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Bucureşti: Univers Enciclopedic (DSR^2).
Seneca, Lucius Annaeus. 1979. *Tragedii*. Vol. I. Studiu introductiv, traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu. Bucureşti: Editura Univers.
Idem. 1984. *Tragedii*. Vol. II. Traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu. Bucureşti: Editura Univers.
Servii Grammatici *qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Vol. II. *Aeneidos librorum VI-XII commentarii*, recensuit Georgius Thilo. Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri. MDCCCLXXXIV.
Slavici, Ioan. 1959. *Pagini alese*. Prefaţă şi note de Ion Popescu. [Bucureşti]: Editura Tineretului.
Stancu, Zaharia. 1964. *Desculţ*. Roman. Ediţia a IX-a. [Bucureşti]: Editura pentru Literatură.
Şăineanu, Lazăr. *Dicţionar universal al limbei române*. A opta ediţiune. Editura „Scrisul Românesc" S. A. fost Samitca.
Tacitus, Cornelius. [1995]. *Anale*. Traducere din limba latină, introducere şi note de Gheorghe Guţu. Confruntarea textului a fost realizată de Gabriela Creţia. [Bucureşti]: Humanitas.
Teodoreanu, Ionel. 1967. *La Medeleni*. Roman. I (*Hotarul nestatornic*). II-III (*Drumuri*). IV (*Între vânturi*). Ediţie îngrijită şi prefaţă de Nicolae Ciobanu. [Bucureşti]: Editura pentru Literatură.
Terenţiu, Seneca. 1966. *Teatru*. În româneşte de Nicolae Teică şi de Ion Acsan. Prefaţă şi note de Eugen Cizek. [Bucureşti]: Editura pentru Literatură (ST).
Tiktin, H. 1989. *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*. III. P – Z. Wiesbaden. Otto Harrassowitz.
Tohăneanu, G.I. 1965. *Studii de stilistică eminesciană*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Ţâra, Vasile D. 2008. *O personalitate distinctă a lingvisticii româneşti*, in AUT, seria Științe filologice, XLVI, p. 25-31.
Vergilius, Publius Maro 1994: *Eneida*. Prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note şi comentarii, glosar: Ioan
Leric. Timişoara: Editura Antib.
Idem 1997: *Bucolice. Georgice*. Prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note şi comentarii, glosar: Ioan Leric. Timişoara: Editura Amarcord.
Idem 1956: *Eneida*. În româneşte de D. Murărașu. Studiu introductiv şi comentarii de H. Mihăescu. Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.
Idem 1967: *Eneida*. Traducere de Eugen Lovinescu. Text şi note de Eugen Cizek. Prefaţă, note finale de Edgar Papu. Bucureşti: Editura Tineretului.
Idem 1979: *Eneida* (Cânturile I – VI). Traducere, note şi prefaţă de Teodor Naum. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
Idem 1980: *Eneida*. Ediţie critică, traducere de George Coşbuc. Ediţie îngrijită, note şi prefaţă de Stella Petecel. Bucureşti: Editura Univers.
Idem 2000: *Eneida*. Introducere, traducere în hexametri, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi. Bucureşti: Paideia.

Dumitru VLĂDUȚ
(Universitatea „Tibiscus”, Timişoara)

O carte reprezentativă a lui G.I. Tohăneanu: *Cuvinte româneşti*

Abstract: **(A Representative Book by G.I. Tohăneanu: *Cuvinte româneşti - „Romanian Words”)*** Following a number of books on the stylistics of the Romanian literary classics (Eminescu, Creangă, Sadoveanu), on versification, G.I. Tohăneanu publishes in 1968 a representative work when it comes to his interests, *Cuvinte românești*. This unparalleled book written by this Timișoara-based researcher of the world of words, which I will analyse, represents a real contribution when it comes to underlining the distinctive features of the Romanian spirituality and to the multiple investigation of language. Obviously the book is in the first place of a lexicological nature, of „the science of words”, therefore of language, however it is vitally infused with the theory of literary creation, as well as the history of culture. In this way, words are but a pretext for establishing the broadest possible connections, searched for in ordinary language, in science, in culture and particularly in literature by using methods different from those strictly pertaining to lexicography.

Keywords: G.I. Tohăneanu, *Romanian Words*, stylistics, lexicology, literature

Rezumat: După mai multe cărţi de stilistică despre clasici ai literaturii române (Eminescu, Creangă, Sadoveanu), de versificaţie, G.I. Tohăneanu publica în 1986 o lucrare reprezentativă pentru preocupările sale, *Cuvinte românești*. Cercetător inimitabil al lumii cuvintelor, cartea autorului timișorean, pe care o analizez, reprezintă o contribuție la relevarea trăsăturilor distinctive ale spirtualității românești prin investigațiile multiple asupra limbii. Cartea este, desigur, în primul rând una de lexicologie, de „știință a cuvintelor”, a limbii așadar, însă cu infuzia vitală a teoriei și creației literare, ca și a istoriei culturii. În felul acesta, cuvintele constituie un pretext pentru conexiunile cele mai largi posibile, căutate în limbajul obişnuit, în ştiinţă, în cultură şi cu deosebire în literatură, prin metode diferite de cele strict lexicografice.

Cuvinte-cheie: G.I. Tohăneanu, *Cuvinte românești*, stilistică, lexicologie, literatură

În 1986, după mai multe lucrări de stilistică despre despre clasici ai literaturii române (Eminescu, Creangă, Sadoveanu), de versificaţie, G.I. Tohăneanu publica o carte reprezentativă pentru preocupările sale, şi anume analiza inimitabilă a cuvintelor, prin care descria viaţa acestora, căutate în limbajul obişnuit, în ştiinţă, în cultură şi cu deosebire în literatură, prin metode diferite de cele strict lexicografice. Cartea se intitula simplu: *Cuvinte româneşti* şi apărea la editura timişoreană Facla, fiind una din cele mai aşteptate de la G.I. Tohăneanu care de mai mult timp dovedea aplecare particulară pentru comportamentul special al vocabulelor. Cu zece ani înainte, autorul inaugura de altfel, prin *O seamă de cuvinte româneşti* acest tip de cercetare prin analiza a 73 de cuvinte rânduite alfabetic, cele mai multe aparţinând fondului comun, la care se adăugau o seamă de neologisme precum *candid*, *concis*, *iluzie*, *a lansa*, *navă*, *a saluta*, *text*, *vers* ş.a. Şi aici tratarea cuvintelor nu era în maniera strict lexicografică, ci fragmentară, cu asocieri ingenioase şi cu avantajul nu prea frecvent printre lingvişti al aderenţei la cititor printr-o continuă implicare subiacentă în text şi o continuă meandrare a demonstraţiei, ceea ce nu însemna o abandonare a firului interpretativ central.

Ascultătorii cursurilor de lexicologie, de stilistică şi poetică din amfiteatrele Facultăţii de Filologie de atunci din Timişoara, cititorii revistelor de specialitate, ai presei literare şi culturale, slujitorii şcolii aveau prin *Cuvinte româneşti* din 1986, după cartea amintită din 1976, o lucrare mai „sistematizată", unde cuvintele-articol, ordonate potrivit criteriului alfabetic, erau distribuite în cinci secţiuni: *Cuvinte vechi, primare*, *Derivate şi compuse*, *Neologisme*, *Dublete*, *Nume proprii*. Cartea a avut un mare succes la critică, spre deosebire de cea anterioară amintită, remarcată mai puţin, între alţii de Şerban Cioculescu.[1]

De maniera strict dicţionărească ţinea doar succesiunea alfabetică a cuvintelor în interiorul compartimentărilor amintite, căci în rest eseismul filologic imprima o liberă dicţiune a ideilor, rezultatul fiind o lucrare fără trimiteri de subsol şi aparat critic. Cartea era, desigur, în primul rând una de lexicologie, de „ştiinţă a cuvintelor", a limbii aşadar, însă cu infuzia vitală a teoriei şi creaţiei literare, ca şi a istoriei culturii. Erau folosite, prin urmare, cele mai autorizate dicţionare precum şi sintezele lingvisticii româneşti ca principale instrumente de lucru, însă palpitul cuvintelor era identificat în primul rând în marea noastră poezie (I. Budai-Deleanu, Eminescu, Blaga, Arghezi, Pillat, Labiş etc.), ca şi în proza apropiată prin limbaj de spiritul poetic, îndeosebi cea a lui Sadoveanu. Din capul locului eram avertizaţi în *Cuvântul înainte* asupra alianţei fertile între ştiinţa limbii, pe de o parte, şi aceea a literaturii şi creaţiei literare pe de alta, unde cuvântul este mântuit de precaritatea univocităţii sensului.

Au ilustrat concepția – cum e știut – lingviști și stilisticieni de prestigiu: Vossler, Spitzer, Tudor Vianu, Dámaso Alonso, ultimul chiar văzând în stilistică unica știință posibilă a literaturii. În sprijinul părerii sale referitoare la studiul serios al limbii prin apelul la cunoașterea literaturii G.I. Tohăneanu invocă reprezentanți de seamă ai lingvisticii românești: Hasdeu, Sextil Pușcariu, academicienii Iorgu Iordan, Al. Rosetti și Al. Graur, după cum salută cu satisfacție publicarea în ultimul timp a unor importante lucrări de lexicologie semnate de Stelian Dumistrăcel, Gh. Giuglea și Vasile Arvinte. Cartea autorului timișorean este, din aceste motive, și o contribuție la relevarea trăsăturilor distinctive ale spirtualității românești prin investigațiile multiple asupra limbii, ca „expresia cea mai directă a caracterului național (...), prima pecete a spiritului uman pe lumea care îl înconjoară", cum aprecia eseistul spaniol Salvador de Madariaga într-o celebră lucrare (*Englez, francez, spaniol*) privind caracterele particulare ale popoarelor.

Continuând modalitatea anterioară a abordării, autorul ne previne că a intenționat să ofere „unui număr cât mai mare de cititori – în primul rând: slujitori ai școlii – o carte nu numai convingătoare, ci, dacă e cu putință și agreabilă" (p. 5).

Spre a fi, așadar, agreabilă, cuvintele-articol nu sunt alese nici ele la întâmplare, ci – așa cum s-a mai observat – constituie doar un pretext pentru conexiunile cele mai largi posibile. *Năier* (=*corăbier*), de pildă, îl impresionează pentru poeticitatea lui prin excelență, *mehenghi* pentru destinul semantic întortocheat, *lucoare* pentru frumusețea arhaică păstrată la creatori de excepție (I. Budai-Deleanu, Sadoveanu, Coșbuc), *mladă* pentru eufonia poetică

[1] Cf. despre receptarea volumului *Cuvinte româneşti*: Nicolae Manolescu, *Povestiri despre cuvinte*, în „România literară", 1986, nr. 25; Al. Graur, *Cuvinte româneşti*, în „România literară", 1987, nr. 24; Alexandru Ruja, *Cuvinte româneşti* în „Familia", 1987, nr. 8; Ştefan Badea, *Cuvinte româneşti*, în „România literară", 1986, nr. 21; Livius Petru Bercea, *Însemne ale spiritualităţii româneşti (Cuvinte româneşti)*, în „Orizont", 1986, nr. 20; Eugen Todoran, *Dincolo de sensuri*, în „Orizont", 1986, nr. 30.

deosebită evidențiată de poeți, *mreajă* pentru productivitatea şi capacitatea de angajare poetică, *ușure* pentru rezonanța regională și resursele expresive, *fragranță* pentru natura livrescă şi unicitatea utilizării contextuale la G. Călinescu etc.

Odată învestite, cuvintele sunt auscultate și străbătute în multiple direcții. Ar fi în primul rând o pătrundere în straturile originare spre trunchiul comun al tuturor limbilor romanice, latina „în stare să depună mărturia cea mai completă, mai autorizată, mai convingătoare, despre bogăția, varietatea, suplețea; despre disponibilitățile de înmlădiere semantică și nuanțarea expresivă ale cuvântului românesc" (p. 6). Comportamentul asemănător al acestora în limbile romanice ca rod al aceleiași familii lingvistice ori, dimpotrivă, diferit, ca rezultat al imprimării geniului național este apoi, deopotrivă relevat. Această urmărire în stratul istoric este profitabilă pentru evidențierea disponibilităților stilistice în contextul limbii române contemporane, modalitate prin care G.I. Tohăneanu nu se „aliniază" unor orientări care înlocuiesc diacronicul prin sincronic. Există apoi investigații în latura regională, în aceea a vorbirii comune și, mai ales, cum deja am anticipat, în aceea a poeticității cuvintelor.

Este improprie rezumarea aici a fiecărui articol al cărții. Venim însă în sprijinul celor formulate anterior prin câteva exemplificări din fiecare capitol.

În *Cuvinte vechi, primare*, autorul nu-şi propune, bunăoară, stabilirea unor etimologii mai mult sau mai puțin dificultoase, ci un excurs în semantismul şi asocierile poetice ale cuvintelor. El se sprijină însă pe un abundent recurs la tehnica citatului din marea lirică sau proză românească. Astfel, despre *aprilie* sau *april* ne arată la început că „este luna marilor speranțe de reîmplinire a firii, anotimpul *sevelor* pe care le văd şi le cântă poeţii" (p. 14), pentru ca apoi să ni se prezinte etimonul latinesc şi etimologia populară printr-o bogată ilustrare din gramaticile şi literatura Romei. Adevărata voluptate este însă încercată în considerațiile stilistice asupra variantei fonetice *april* „pentru virtuțile și disponibilitățile de angajare poetică ale sunetelor și complexelor sonore" (p. 15) în lirica românească: Eminescu, Emil Botta, Coşbuc, Ion Pillat, George Murnu.

Considerațiile despre *baltag* privesc semnificațiile mitologice ale termenului desprinse din incursiunile în literatura românească (Blaga, Sadoveanu îndeosebi, Eminescu), precum și conotațiile sale poetice.

Brâncă, aflat în latinescul *branca* (=labă), cu o circulație bogată în literatura veche şi premodernă (Cantemir, Budai-Deleanu), este viu în varianta regională diminutivală, ca şi în expresii idiomatice: *pe brânci, a cădea în brânci*, întâlnite fie în vorbirea populară, fie în cea literară, în mediul conservator al frazeologismelor. Textul sadovenian „l-am brâncit în bulboana Moldovei", conținând forma neprefixată *a brânci*, prilejuieşte lui G.I. Tohăneanu frumoase comentarii stilistice legate de organizarea ritmică ori eufonică a enunțului. *Bunget*, cuvânt din fondul autohton al românei, oferă autorului considerații de stilistică a sinonimiei. Ele se sprijină pe bogate exemplificări din opere literare: *Gorunul* lui Lucian Blaga, *Nicoară Potcoavă* al lui Sadoveanu, *Mistrețul cu colți de argint* al lui Doinaş etc. *Copil*, probabil tot de origine preromană, este comentat în aspectul disponibilităților sale poetico-stilistice, al valorilor semantice, frazeologice şi al derivatelor, cu bogate exemplificări din Eminescu, Arghezi, Coşbuc. În cazul lui *fagure* efortul analitic se îndreaptă spre examinarea carierei unei imagini lirice. Articolul se deschide, în consecință, prin citarea cunoscutei comparații eminesciene din *Epigonii* („Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere"), reperată însă, spre o mai sigură individualizare şi în literatura populară ori în cea cultă veche (*Biblia de la București*) sau modernă (Arghezi, G. Călinescu). Analiza gravitează de aceea în jurul

desprinderii semnificației poetice într-un comentariu pe care nu-l putem eluda: „Prilejuind reprezentarea materială a ideii de «efort colectiv» – în plan orizontal şi vertical – *fagurele* stârneşte, deopotrivă, pe aceea de «organizare», de «armonie», de «desăvârşire». Într-adevăr, prin implicațiile ei «geometrice», imaginea fagurelui trimite direct și imediat către ideea de structurare, de articulare lăuntrică, de o coerență, într-un cuvânt, către conceptul de sistem, pe care se reazemă însuşi edificiul lingvisticii moderne de la Saussure încoace." (p. 30).

Periplul prin lumea cuvintelor include în afara celor semnalate frumuseți precum: *geană*, *obraz*, *ficat*, *muşat* etc. *Geană* este aflat într-un etimon latinesc popular neatestat, *genna* (cu pluralul *gennae*, *gennarum*), desemnând mai întâi „obrajii", iar apoi „pleoapele". Din referirile la versiunile eminesciene stilisticianul desprinde imagini ale tandreței și delicateței iubirii, ca și ale trezirii, iar din cele la proza lui Sadoveanu motive ale crepuscularului ori auroralului. Articolul se continuă cu referiri la participiile fără verbe precum *genat*, *sprâncenat*, *codat*, *colțat*, *guşat*, *buzat* construite potrivit aceluiaşi mecanism gramatical. În cazul lui *obraz*, pornind de la termenii care denumesc părți ale corpului omenesc, comentariul urmărește valorile contextuale și nuanțele semantice, cu atenție asupra manierei în care „în angrenaje contextuale diferite aceste cuvinte îşi modifică sensul cu o remarcabilă înlesnire, dobândind și alte valori şi nuanțe, mai cu seamă figurative" (p. 59). Ele sunt depistate în metaforele lingvistice din vorbirea de toate zilele dar şi ca imagini în literatura cultă(Eminescu, Sadoveanu, Agârbiceanu, Călinescu). Prin sinecdoca „pars pro toto", *obraz* ajunge să exprime noțiuni privitoare la stratificarea socială aşa cum le pune în evidență mai ales Sadoveanu în proza de inspirație istorică. În situația lui *ficat* autorul îşi deplasează centrul de interes asupra etimologiei pentru ca, de aici plecând, să întreprindă incursiuni în domeniul artei culinare latine sau al celei contemporane. Cuvântul este străbătut însă în aria regională, în sfera lingvistică a sinonimiei (*mai*, în nordul țării) și, în continuare, în aceea a bogatei omonimii. *Muşat* se dovedeşte un cuvânt ciudat, interesant. Înseamnă „frumos" şi aparține vechiului fond latin al limbii noastre, provenind dintr-o formă participială neatestată, *frumuşat*, care și-a pierdut silaba inițială (*fru-*). Cu acest sens circulă în dialectul aromân, unde Făt-Frumos este numit *muşatlu a muşatlor*. În dialectul dacoromân el se mai păstrează încă în onomastică (*Muşat*, *Muşatini*, *Muşatescu*) și, într-o formă diminuată, în numele plantei medicinale, numite *muşetel*, reprezentând un diminutiv nebănuit (*frumuşel*).

În capitolul *Derivate și compuse*, în care sunt puse în evidență creații rare ale limbii române, cele două perspective, lingvistica şi literartura, se conjugă din nou, o pondere mai accentuată deținând însă prima. Luând ca pretext expresia ironică din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu „coapta la cap bătrânime" autorul relevă productivitatea poetică a unor substantive colective formate cu prefixele *-ime* și *-et*.

În legătură cu *citeț*, derivat cu valoare pasivă azi, G.I. Tohăneanu găsește că „Surprinzător este faptul că sensul actual contrazice una din valorile fundamentale ale sufixului, care formează, îndeobște, «nomen agentis», adică «numele făptaşului», intrând în sinonimie afixală cu *-tor*, dar şi cu alte sufixe (*-ar*, *-giu* etc.): *drumeț*, *glumeț*, *îndrăzneț*. Iată însă că, în limba de odinioară ca şi la scriitorii moderni cărora textele vechi le sunt familiare, *citeț* este sinonim cu «călător»" (p. 25). Afirmația se sprijină pe exemplificări din opera lui Agârbiceanu, Goga, Arghezi, Sadoveanu. *Țiganiada* lui Budai-Deleanu oferă comentatorului prilejul de a reliefa proliferarea sufixului în derivate expresive: *iubeț*, *goleț*, *moleț*, *scârbeț*, *vorbeț*.

În „articolul” despre *cerişte*, *vrajişte*, *zarişte*, pornindu-se de la exemple din poezia lui Blaga îndeosebi, dar şi din aceea a lui George Murnu, se fac diferenţieri stilistice ale creațiilor individuale menționate, sprijinite pe interpretări semantice şi psiho-stilistice: „*cerişte* – remarcă G.I. Tohăneanu – se încadrează şi se integrează aromonios în viziunea artistică a unui poet căruia *zare* şi *zări*, *cer* şi *ceruri* îi sunt prea puțin!... Cuvântul redă, printr-o alcătuire lingvistică inedită şi profund originală, adâncimea şi necuprinsul bolții, forţa şi intensitatea impresiilor culese cu ochii şi a trăirilor sufleteşti prilejuite de contemplarea ei, din perspectiva poetică a lumii. Valoarea, inițial local-colectivă, a sufixului *-işte* se converteşte, aşa cum am mai spus, într-una intensivă” (p. 93).

Această manieră a abordării se păstrează şi în cazul lui *depărtişor*, diminutiv adverbial, care, în poezia populară dobândeşte o valoare adjectivală. Din punct de vedere afectiv „departele” „a fost umanizat, el nu mai este simțit ca o stihie vrăjmașă” (p. 103).

Discutând despre derivatele cu prefixul *ne-*, G.I. Tohăneanu face distincții între antonimie și pseudoantonimie și atrage atenția asupra abuzului de a deriva cu prefixul în discuție. Antonimia devine un mijloc stilistic real în cazul când se evită supralicitarea prefixului privativ.

Neunde, cuvânt atât de bogat în nuanțe, are la Arghezi valoare substantivală, fiind un sinonim al lui *abis*, *genune*, dar și adverbială.

În articolul despre *ningău* se atrage atenția asupra unei aparente derivări cu valoare peiorativă. Întrucât acesta desemnează „ninsoarea bogată, de lungă durată”, fiind mai aproape ca sens de acțiunea verbală decât de rezultatul ei, el dobândește valori afective, reprezentând „un fel de personificare, destul de ciudată, nu străină însă de spiritul poeziei” (p. 142).

În capitolul *Neologisme* autorul reface destinul cuvintelor împrumutate, circulația acestora prin diferitele culturi, precum și fizionomia lor semantică și stilistică pe teren românesc. Unul din obiectivele cărții în acest punct este surprinderea fenomenului demotivării, a pierderii motivației între etimon și cuvântul cu sensul său împrumutat, în intenția că „Redescoperirea târzie a complicatelor raporturi dintre termenii înrudiți inițial, dar apoi răzlețiți, se însoțește adesea cu constatări surprinzătoare, care sporesc interesul față de istoria vocabularului” (p. 184).

În acest capitol se verifică din plin validitatea recursului la metoda istorică (apelul la limba latină) şi comparativă (examinarea situaţiei în celelalte limbi romanice). Urmărirea migraţiei unor elemente dintr-o limbă în alta pe trasee meandrice, dificil de reconstituit, presupune perspectiva integratoare a istoriei culturii, de care exegetul acestora se achită cu mult succes.

Un asemenea cuvânt „rătăcitor” este substantivul *azur* avându-şi originea în limba persană, trecut în arabă iar apoi în latina medievală şi limbile romanice. Ca în atâtea alte situaţii comentatorul semnalează destinul acestuia în creaţiile individuale, şi anume conversiunea substantivului în adjectiv epitetic în poezia eminesciană. *Condor* a făcut carieră „internaţională” datorită spaniolei, care l-a preluat însă dintr-o limbă amerindiană, quechua. Cu semnificaţiile simbolice, *condor* este identificat în poezia *Somnul condorului*, aparţinând parnasianului Leconte de Lisle, dar şi în versul lui Vasile Voiculescu: „Cuvântul e omidă când eu îl vreau *condor*”. Acesta îi prilejuieşte profesorului G.I. Tohăneanu comentariul ce urmează: „Raportul de antonimie parţială, metafora *omidă – condor* redă lapidar, din perspectiva tragic-lucidă a propriilor «margini», opoziţia ireductibilă dintre

opera, pitică şi târâşă, pe de o parte, iar, pe de alta, piscul august al expresiei lucide şi definitive – condorul! – mereu şi arzător râvnit, nălucit uneori, niciodată atins" (p. 181).

Deşi în acest capitol perspectiva lingvistică şi istoria culturală primează, metoda stilistică, aşa cum deja am anticipat, nu e deloc lăsată în umbră. Începându-şi articolul despre *oportun*, de pildă, autorul semnalează că „Stăruie, din păcate, prejudecata că neologismele – în cazul limbii române, împrumuturile, mai ales cele latino-romanice, din ultimele două veacuri – ar fi cuvinte «reci», «neutre» din punct de vedere stilistic, fără încărcătură afectivă şi, prin urmare, fără vreo rezonanţă în coclaurile sufletului. Această prejudecată este alimentată de «opacitatea» neologismelor în comparaţie cu transparenţa sinonimelor mai vechi, derivate pe teren românesc şi analizate aşa numai dacă sunt privite din unghi sincronic, căci din cel al diacroniei avem surpriza să constatăm că „nu numai neologismele îndeobşte, ci chiar unii termeni tehnici şi strict tehnici au fost, la obârşia lor îndepărtată, de obicei latinească, metafore, astăzi tocite, ostenite de «uz»" (p. 206). Ni se demonstrează încă o dată cum apelul la limba latină este singurul în măsură să dea seamă de alcătuirea intimă a cuvintelor.

Prin articolul despre *Iamb*, autorul îşi circumscrie de asemenea cercetarea într-un domeniu al interdisciplinarităţii, interesând deopotrivă lingvistica, teoria literară, creaţia însăşi.

Cu un articol intitulat *Obsesie*, ni se reconstituie drumul de la concret la abstract, dar şi calea inversă, ilustrată în mai puţine cazuri: *atenţie*, *simpatie*, *dragoste*.

În capitolul *Dublete* autorul discută o serie de forme, având în vedere fenomene lingvistice precum: derivarea, contaminarea, compunerea, etimologia populară şi frazeologia. Un exemplu tipic de contaminare oferă structura lingvistică a cuvântului popular *buratic*, reprezentând, „în prima lui parte, o adaptare a mai vechiului *broatec* (...) după *bură* «ploaie măruntă şi deasă; burniţă»" (p. 222). În cazul lui *colier* şi *acoladă*, *nucă* şi *nucleu*, *profan* şi *fanatic* se rupe legătura între termeni ce au aceleaşi radicale latineşti. Dubletul *sfoară* şi *sfară* dovedeşte confuzia paronimică între două cuvinte între care nu există vreo legătură, situaţie în care se neglijează date importante referitoare la istoria vocabularului. În capitolul care încheie cartea, *Nume proprii*, stilisticianul glosează asupra unor nume proprii cu semnificaţii literare şi culturale: *Lancrăm*, *Oltul*, *Peneş*, *Thule*, *Zăgan*, aducând în sprijin argumente lingvistice, geografice, istorice sau cultural-ideologice. Astfel, în cazul lui *Olt*, plecând de la o sumară situare geografică, se afirmă că „în geografia şi în istoria României, Oltul, mai mult decât Siretul şi decât Mureşul, mai mult, chiar, decât drumul fără pulbere al Dunării, a devenit un simbol. Căci el – Oltul – ne apropie, ne leagă, ne uneşte, purtând pe «unda lui căruntă», zi de zi şi clipă de clipă, solia munţilor şi a marelui podiş trans-silvan, către marginea de miazăzi a Ţării" (p. 251). Semnificaţiile simbolice sunt descoperite în operele lui O. Goga şi Geo Bogza.

Cartea este prin toate acestea o demonstraţie convingătoare despre modul în care din lexicologie se poate face, după expresia călinesciană, „ştiinţă inefabilă şi sinteză epică", justificând una dintre definiţii: „Fiecare cuvânt e un poem (posibil)".

Ioana COSTA
(Universitatea din Bucureşti)

File dintr-o *Odisee* de basm

Abstract: (*Odyssey*, a Fairytale). The Romanian culture includes relatively numerous translations of the Homeric epic poems: considering only the Odyssey, there are to be noticed no less than five memorable translations, in wide-ranging approaches, regarding prosody and vocabulary. In an attempt to examine them transversally, we present the episodes that register sentiments of fear, both of masculine and feminine characters, with a special attention toward the incomplete *Odyssey* (I-XII) published in 1929 by CezarPapacostea.

Keywords: *Odyssey*, translation, CezarPapacostea, fairytale, fear

Rezumat: Cultura română cunoaşte relativ multe tarduceri ale epopeilor homerice: pentru a ne limita la *Odiseea*, observăm prezenţa a cinci traduceri memorabile, într-o semnificativă varietate de abordări prozodice şi lexicale. Într-o încercare de cercetare transversală, urmărim episoadele care înregistrează manifestări ale sentimentelor de frică, la personaje masculine şi feminine, cu o atenţia aparte asupra jumătăţii de *Odisee* (c. I-XII) din 1929 (Cezar Papacostea).

Cuvinte-cheie: *Odiseea*, traducere, CezarPapacostea, basm, frică

Variantele româneşti ale *Odiseei* homerice sînt deopotrivă numeroase şi felurite, nu doar în opţiunile lexicale – firesc diferite de la un traducător la altul –, ci şi ca modalitate de abordare frontală: proză şi versuri, în endecasilabi iambici, în octave rimate, în hexametri.

Într-o rapidă evaluare cantitativă, constatăm că în volumul, apărut în 1974, *Clasicii antici în România*, Nicolae Lascu înseria în capitolul „Homer" 206 titluri (poziţiile 800-1005): dintre acestea, 94 erau transpuneri româneşti (integrale sau, mult mai frecvent, parţiale) ale *Odiseei*. Limitîndu-ne la traducerile de dincoace de anul 1900, dar adăugînd (faţă de lista din 1974) traducerea integrală a profesorului Dan Sluşanschi, numărăm nu mai puţin de cinci texte memorabile, pe care prezentarea cronologică le înseriază cu dificultate. Dificultatea rezidă în decalajul dintre munca autorului-traducător şi evenimentul tipografic care i-a urmat, uneori la o distanţă temporală însemnată. Traducerile fiinţează abia din momentul în care intră în circuitul cultural, aşadar cronologia *Odiseilor*româneşti nu poate fi alta decît a ediţiilor respective. Jaloanele acestei cronologii sînt următoarele: în 1924 apare traducerea în endecasilabi a lui George Murnu (din care apăruseră fragmente în 1906 şi, mai înainte, episoade în metru originar), revizuită de autor în 1940; în 1935, traducerea în proză a lui Eugen Lovinescu, începută prin 1917; traducerea în iambi rimaţi a lui George Coşbuc a fost tipărită în 1966 (se afla în lucru în 1918, anul morţii poetului); lista se încheie cu cea în hexametri a lui Dan Sluşanschi, apărută în 1997, retipărită în 2009 (la Editura Paideia) şi reeditată în 2012 (la Editura Humanitas). Între ele, se aşază jumătatea de *Odisee* a lui Cezar Papacostea, apărută în 1929 (precedată de apariţii în periodice începînd cu anul 1910) ca prima încercare extinsă de asumare a hexametrului dactilic. *Odiseea* publicată în 1929 a rămas vreme de aproape şaptezeci de ani o tentativă singulară de a pune cuvintele limbii noastre în curgerea dactilică a primelor douăsprezece cînturi ce-l aveau ca erou pe regele Itacăi.

Traducerile au cunoscut (dincolo de retipăriri) editări şi reeditări semnificative în plan filologic. Spre deosebire de toate celelalte, traducerea lui Cezar Papacostea a fost doar retipărită fără modificări în 1946. Trebuie să remarcăm însă, în legătură cu această jumătate de *Odisee*, că o putem numi nedesăvîrşită doar în sensul etimologic al termenului („nedusă la capăt"): este desăvîrşită în fiecare vers şi în fiecare „rapsodie", douăsprezece la număr. Melodia aparte a acestei traduceri nu ţine doar de ritmul aparent străin al versurilor, ci vine din îmbrăţişarea firească a poveştii homerice prin vorbele şi personajele basmului românesc: zeiţele sînt zîne, regii sînt crai, iar dativul etic, folosit dintr-o nevoie lăuntrică, ce nu se reduce la necesităţile metrice, ne încălzeşte cu amintirea poveştilor iubite.

Pentru a avea prilejul de a pune alături traducerile româneşti ale *Odiseei*, am ales o singură faţetă: manifestările spaimei. Spaimele homerice sînt puternice, viguroase, chiar dacă nu pot fi definite ca strict virile. Mai mult decîtatît, ne găsim în faţa tentaţiei facile de a vedea spaimele eroilor homerici înşişi ca slăbiciuni, ca aspecte ale unui comportament mai degrabă feminin. Vom enumera mai departe cîteva episoade de acest fel, pentru a reveni apoi la personajele feminine care se confruntă cu momente înfricoşătoare şi se comportă firesc (*id est*: cu manifestări de teamă care rămîn în coordonate recognoscibile în plan general uman), păstrîndu-şi nealterate trăsăturile personalităţii cu care le-a înzestrat Homer.

Vom face însă o delimitare a corpusului pe care l-am analizat. Nu este vorba aici doar de reducerea textelor homerice la segmentul odiseic. Am urmărit echivalările româneşti ale pasajelor homerice şi, tocmai de aceea, am redus la jumătate parcursul odiseic, pentru a ne putea apropia cum se cuvine de traducerea, pe nedrept uitată vreme de prea multe decenii, a lui Cezar Papacostea.

Spaimele lui Odiseu sînt numeroase, pe măsura aventurilor pe care le înfruntă. Unele sîntfireşti, justificate, altele sînt fără temei, izvorîte doar din neîncrederea cu care ajunge să întîmpine chiar gesturile de bunăvoinţă. Intră în această din urmă categorie reacţia lui în momentul în care nimfa Calipso îi dă dezlegarea, promiţîndu-i chiar să îl ajute în pregătirile de plecare din insula Ogigia. După şapte ani în care eroul fusese ţinut pe loc împotriva voinţei sale, Odiseu avea bune temeiuri să primescă bănuitor vestea, venită ca din senin, a îngăduinţei de a pleca înspre casă. „Zîna zînelor", cum este numită nimfa de Cezar Papacostea[1], fusese la rîndul său silită să acţioneze împotriva propriei voinţe, pentru a se supune hotărîrii zeilor olimpieni, al căror mesager era Hermes. Calipso s-a pus împotriva poruncii doar pe durata răspunsului dat lui Hermes, trecînd rapid de la tonul de revoltă („Zeilor, răi sînteţi voi, mai geloşi decît orice făptură!...", vv. 5.117), la pilda întîmplărilor similare („Neînduraţi v-arătaţi c-o zeiţă care pe faţă/ Îndrăgosti un bărbat muritor, şi-l ţinu de tovarăş", v. 5. 118-119) care o aşezau alături de alte zeiţe ce iubiseră oameni („Astfel aţi fost şi cînd blînda-Auroră-a iubit pe Orion", v. 5.120, „Astfel aţi fost şi cînd zâna cu plete frumoase Demeter/ Inimii sale-ascultînd a cuprins pe Iasion în braţe", vv. 5. 124-125), la o pledoarie pentru dreptul a şi-l păstra pe Odiseu („Doară eu însămi l-am fost mîntuit de la moarte, din valuri", v. 5.128), aducîndu-şi în sprijin inconsecvenţa zeilor olimpieni, care acum vor să-i redea libertatea lui Odiseu, după ce tot ei fuseseră gata să-l piardă („pe o luntre zdrobită de trăznetul marelui Zeus/ Greu rătăcea pe roşcatul întins al apelor mării", vv. 5.129-130) şi devotamentul cu care îl îngrijise („Eu l-am primit iubitoare şi l-am ospătat bucuroasă,/ Ba... i-aş fi dat tinereţea nestinsă ori chiar nemurirea", vv. 5.133-134); se

[1]Toate trimiterile care urmează sînt la traducerea lui Cezar Papacostea. În ediţia din 1929 versurile nu sînt numerotate; ele există însă în forma (şi numerotarea) de aici în ediţia apărută la Editura Muzeul Literaturii Române, în 2013.

resemnează însă în faţa voinţei implacabile a zeului de care toţi se tem („Vai însă! Nimeni din ceilalţi zei nu poate să-nfrunte/ Pe furtunatecul Zeus, ori voia să-i zădărnicească", vv. 5.133-134), mai face o încercare, arătîndu-şi neputinţa de a-l trimite în siguranţă acasă („N-am nicio luntre gătită şi n-am un vâslaş ca să-l ducă/ Ori să mi-l călăuzească pe largile spete-ale mării" vv. 5.139-140) şi încheie cu o dorinţă de femeie îndrăgostită: „Doar cu sfatul aş vrea să-l ajut şi să nu-i fiu ascunsă./ Numai s-ajungă, biet, fără primejdii în ţara străbună", vv. 5. 141-142). Neîncrederea lui Odiseu, formulată în versurile imediat următoare, este cu atît mai mult pusă în lumină, flancată de acest răspuns al nimfei către Hermes şi vorbele ei înduioşate, cu o nuanţă de admiraţie pentru omul căruia bunăvoinţa zeilor îi provoacă suspiciune. Auzind-o pe Calipso că rosteşte cuvinte neaşteptate, oricît de mult dorite – „eşti liber" (v. 5.159) –, Odiseu are o reacţie pe care numai îndelunga lui înfruntare cu toanele şi vicleşugurile zeilor o poate justifica: „spaima-l cuprinde pe mult încercatu-Odysseus" (v. 5. 169). Schimbul de replici dintre cele două personaje este dens. Odiseu îşi spune răspicat gîndul: zeiţa îi întinde desigur o cursă („Altceva, nu întîrnarea-mi urzeşti tu acuma, zeiţă", v. 5.171), căci marea este întotdeauna primejdioasă, chiar pentru cei sprijiniţi de zeul cel mare, aşa cum bine ştie prigonitul de Poseidon („valuri, nestăpînite de oameni,/ Nici cînd un vînt al lui Zeus îi mînă voios de la spate", v. 5.173-174); el va porni din nou pe mare doar dacă înfruntarea va fi dreaptă, iar nu o viclenie divină: pentru aceasta cere jurămîntul cel mare, pe apele Styxului (vv. 5. 175-177). Răspunsul feminin la spaima eroului este de o caldă duioşie: „zîna-ntre zîne în rîs hohoti deodată,/ L-a mîngîiat cu o mînă, pe nume i-a zis şi-i răspunse" (vv. 5.178-179); vorbele şi le încheie cu mărturisirea unei iubiri din care lipseşte orice prefăcătorie: „Eu îţi vorbesc cu un gînd din cele mai bune, pe care/ Însămi, de-ar fi să ajung la nevoi, l-aş avea pentru mine./ Că doară nu-s o haină la suflet, şi inima-n mine/ Nu este tare ca fierul, ci este miloasă şi bună." (vv. 5.186-189).

Faţă de acest episod al unui fior de spaimă îndoielnică, justificată în linia încercărilor la care fusese supus eroul, dar fară temei în situaţia concretă, toate celelalte spaime care îl încearcă în situaţii terifiante pălesc prin nota previzibilă. Frica animalică din peştera lui Polifem sau în preajma Skylei ori în furtunile de pe mare, chiar spaima lui Euriloh care, trezit brusc din somn, a alunecat de pe acoperişul vrăjitoarei Circe pierzîndu-şi viaţa, frica muritorului ajuns (în viaţă fiind) pe tărîmul morţilor – sînt pe de-a-ntregul omeneşti. Scena jertfei neprimite de pe insula zeului Soare („Pielea pe jos se tîra, iară carnea cea crudă şi friptă,/ Chiar din frigare mugea, cum mugeşte un bou în viaţă", vv. 12.435-436) este poate apogeul episoadelor terifiante din călătoria prea lungă a lui Odiseu, fiind deopotrivă semnul sfîrşitului pentru toţi tovarăşii lui, un semn cu atît mai crîncen cu cît este pe deplin înţeles de erou (şi numai de el).

Femeile nu au de înfruntat primejdii pe meleaguri ori chiar tărîmuri străine, ca bărbaţii. Ele stau acasă, dar nu sînt defel la adăpost de spaime. Spaimele lor sînt poate chiar mai intense, multiplicate de o teamă care cel mai adesea nu e pentru sine, ci pentru ce dragi. Emblematică este reacţia Penelopei la aflarea primejdiei de moarte în care se află fiul ei. Ostenită de aşteptarea încordată a întoarcerii lui Odiseu, asaltată de peţitori, încercînd să stăpînească o gospodărie în care nimic nu mai părea să fie firesc, ea este neatentă la frămîntările lui Telemah, ajuns la vîrsta incertă a trecerii de la adolescenţă la maturitate, dornic să îşi asume rolul de bărbat în casă, proteguitor şi chiar autoritar cu mama sa. Penelopa pare să îi accepte noul statut, dar totul este încă neaşezat. Acum află ea, de la Medon, că fiului ei i se pregăteşte cu viclenie moartea (vv. 4.689-691 „Altele însă mai mari şi mai grele-au urzit peţitorii,/[...]/ Au hotărît: Telemah să ne fie străpuns de o lance").

Primejdia o află deodată cu vestea, uluitoare pentru ea, că Telemah nu era acasă, ci plecase în căutarea unor urme ale tatălui său. Reacţia Penelopei are toate elementele durerii materne: sfîşierea inimii („inima ei [...] în două-i se taie", v. 4.694), senzaţia de cădere din picioare „genunchii în două-i se taie", v. 4.694), pierderea glasului („Mută-a rămas îndelung" v. 4.695), lacrimi („ochii se umplu de lacrimi", v. 4.695), suspinul care îi anulează capacitatea de a vorbi („Glasul îi e năbuşit de suspinuri", v. 4.696). Are nevoie de timp pentru a-şi aduna din nou puterile – o face însă, punînd întrebări precise, segmentate de lamentaţii, pentru că merge la sursa durerii: de ce a plecat Telemah? Este primul ei gînd, raţional, căruia îi urmează, la fel de logic, evaluarea călătoriei, în care primejdiile par cu mult mai mari decît ipotetica reuşită, în cele două componente ale sale: veşti despre tată şi, nu mai puţin, revenirea în siguranţă a lui Telemah („Spune-mi de ce a plecat şi fecioru-mi acuma?/ Ce trebuinţă era să se ducă pe luntrea cea iute,/ Luntrea... calul de apă cu care-omenirea străbate/ Nesfârşitele umede drumuri în spatele mării?", vv. 4.698-701). Spaima cea mare a Penelopei este îndreptăţităşi multiplicată, căci anii în care îşi aşteptase soţul păreau să devină acum şi mai negri, cu amîndoi cei dragi plecaţi parcă fără întoarcere. Durerea Penelopei este „sfîşietoare" („Sfîşietoare durere cuprinde pe Penelopeia" v. 4. 708) iar manifestările sînt pe măsură, pentru că ea nu se aşază pe un scaun („din câte erau în odaie", v. 4.709), ci se aruncă pe jos şi nu oriunde, ci pe prag, ba chiar pe pragul odăii de nuntă („se trânteşte pe pragul din uşa odăii de nuntă", v. 4.710), iar căderea este amplificată din nou de lacrimi, reflectate ca de ecouri în lacrimile însoţitoarelor ei („Şi izbucneşte în plâns... iar în juru-i femeile toate/ Tinere şi mai bătrîne-ncepură să plîngă cu dînsa", vv. 4.711-712). Cea care o alină este dădaca, ce se simţea vinovată pentru că tăinuise plecarea fiului, legată cum era de jurămînt („Scumpa mea nimfă! Ucide-mă-ndată cu groaznica lance/ Ori mă mai lasă-n viaţă, dar nu pot să tac mai departe./ Toate ştiutu-le-am eu, şi din toate i-am dat pentru cale,/ Tot ce-mi ceruse: şi vinuri gustoase şi multe merinde./ El îns-atuncea m-a pus ca să-i jur jurământul cel mare/ Cum că tu nu vei afla înainte de dou'spre'ce zile,/ Făr'numai dacă-ntrebînd n-ai afla de la altul aceasta...", vv. 4.735-741). Taina izvora din grija filială pentru mama iubită, grijă dublată acum de dădacă („N-a vrut să-ţi vatămi tu gingaşa faţă cu plînset şi lacrimi", v. 4.742). Remediul durerii, în vremurile homerice, ne este familiar: o baie relaxantă şi veşminte schimbate („du-te mai bine fă baie şi ia-ţi alte haine", v. 4.743), la care se adaugă rugăciunea („Roagă-te-Atenei, fecioarei fulgerătorului Zeus./ Numai aceasta e-n stare să-l scape din ghearele morţii", v. 4.745.746). Sfaturile i-au priit Penelopei, care poate într-un tîrziu să îşi adune puterile şi să se întoarcă în palat, renunţînd la nevoia de singurătate („Astfel zicea şi pe dată-şi uita de durere regina./ Merge de face o baie, şi-mbracă mai bune veşminte,/ Apoi se suie-n palat însoţită de slugile toate", vv. 4.752-753).

Lacrimile nu îi lipsesc nici lui Odiseu – sînt abundente la curtea feacilor, cînd, la adăpost de primejdiile mării şi ale făpturilor crude pe care le întîlnise, ascultă cu jale cîntarea aedului şi are, explicit în comparaţia homerică, o jale de dimensiuni feminine („Biruitor Odysseus, ajutându-l şi Pallas Atena./ Astea cînta renumitul aed... Odysseus se topise;/ Lacrimi şiroaie-i curgeau umezindu-i obrajii cei rumeni./ Cum îşijeleşte femeia bărbatul ce-i este în floare/ Cînd el se luptă să-şi apere patria sa şi copiii;/ Cum ea s-aruncă pe dînsul de-l vede că-i gata să cadă/ Sub lovituri înaintea oraşului său şi armatei,/ Crîncenă luptă luptînd ca să-i scape de-o zi nemiloasă;/ Cum ea, văzînd că se zbuciumă-n ghearele morţii grozave,/ Cade pe el şi-l boceşte duios, iar duşmanul în spate/ Dă lovituri şi la ceafă şi-n umeri, şi-l duce-n robie,/ Chinul şi nenorocirea-aşteptîndu-i de-acuma în viaţă;/ Cum s-ofilesc apoi jalnic de plîns obrăjorii cei tineri,/ Astfel vărsa Odysseus din gene şiroaie de

lacrimi." vv. 8.526-538). Tabloul zugrăvit de Homer are în centru, cu subtile semnificaţii, durerea unei femei: imaginea vine să contrabalanseze stăpînirea de sine a Nausicăi care, singura dintre fetele aflate pe malul rîului, cu rufele întinse pe iarbă la uscat, stă neclintită la apariţia înspăimîntătoare a naufragiatului, slăbit de mare şi fioros ca o sălbăticiune încolţită: „Numai copila lui Alkinoos a stat îndrăzneaţă/ (Căci îi sădise în suflet curajul Atena ea însăşi,/ Şi-i izgoni din toată fiinţa sămînţa de teamă),/ Singură-îi stete în faţă..." (vv. 6.145-148).

Odiseu plînge, Nausicaa e neînfricată, Penelopa este zdruncinată, dar îşi recapătă cumpătul cu demnitate regească: varianta feminină a spaimelor din *Odiseea* nu se deosebeşte fundamental de manifestările masculine. Sînt aici spaime omeneşti sau, poate, sînt spaimele aşa cum le-a înţeles un rapsod.

Bibliografie[2]

George Murnu.
Odisea. [Bucureşti], Cultura Naţională, s.a. [1924].
Odisea. Bucureşti, Cugetarea - Georgescu Delafras, s.a. [1940].
Odiseea. Studiu introductiv şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.
Odiseea. Studiu introductiv şi note de D. M. Pippidi. Ediţie definitivă. Bucureşti, Editura Univers, 1971.
Odiseea. Studiu introductiv şi note de Adrian Pârvulescu, Bucureşti, Editura Univers, 1979.

Cezar Papacostea. Cărţile I-XII.
Odysseia. Bucureşti, Cartea Românească, 1929.
Odysseia. [Bucureşti], Casa Şcoalelor, s.a. [1944].
Odysseia I-XII, traducere de Cezar Papacostea (1929), introducere, notă asupra ediţiei, note şi indice de Ioana Costa, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.

Eugen Lovinescu.
Odissea. Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1935.
Odissea. Ediţia a doua, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1936.
Odiseia. Ediţia a treia, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1946.
Odisseia. [Bucureşti], Editura Tineretului [revizuită de Traian Costa], 1955.
Odiseea. Text revăzut şi note de Traian Costa. Studiu introductiv şi indice de Mihail Nasta, [Bucureşti], Editura pentru Literatură, 1963.
Odiseea. Text revăzut şi note de Traian Costa. Prefaţă de Venera Antonescu. 2 volume (cărţile I-XII; XIII-XXIV), [Bucureşti], Editura Tineretului, s.a. [1966].
Odiseea. Postfaţă de Traian Diaconescu, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1995.

George Coşbuc.
Odiseea. Ediţie îngrijită de I. Sfetea şi Şt. Cazimir, prefaţă de Şt. Cazimir. Bucureşti: Editura pentru Literatură. 2 volume (cărţile I-XII; XIII-XXIV), 1966.

Dan Sluşanschi.
Odysseia. Bucureşti, Editura Paideia, 1998.
Odysseia. Ediţia a doua. Bucureşti, Editura Paideia, 2009.
Odysseia. Tradusă în hexametri, cu o postfaţă, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi şi ilustrată de Alexandru Rădvan [revizuiri şi completări de Octavian Gordon şi Francisca Băltăceanu]. Bucureşti, Editura Humanitas, 2012.

[2] Înseriem aici traducerile româneşti menţionate în articol, ordonate cronologic (după anul primei ediţii), grupate în funcţie de traducător, sub titlul ediţiei respective.

Mădălina STRECHIE
(Universitatea din Craiova)

Eneida, propaganda militară a Principatului lui Augustus

Abstract: (***The Aeneid*, the Military Propaganda of Augustus' Principate**). The *Aeneid* is not only the Romans' national epic poem, but also the political programme of the Roman Empire, first implemented by Augustus' Principate. In addition to its inestimable cultural value, the *Aeneid* is also a work of Roman military strategy, we can say that it thoroughly reflects Roman institutionalized militarism, communicated to the entire world controlled by the City of the Seven Hills.
The regime established by Augustus was something of a military regime, combined with a personal regime (of the first *Princeps*), plus a system of republican, traditionalist democracy through representatives. This new form of government needed an ideology, or rather a manifesto through which it could get into the Latin collective mind, but also to justify its global hegemony. Therefore, the *Aeneid* also has the role to justify propagandistically and sometimes mystically the mission of the Roman people, which was destined by the gods to rule the world and be the hero of world history.
Aeneas is the Roman hero-type, a warrior par excellence, who will defeat his enemies and destroy all human and divine obstacles to fulfil his mission that of founding a political and military power, as Augustus imposes a new form of government in a Rome bleeding after the civil wars.
Our study focuses on militarism and propaganda that echo the content of the *Aeneid*, demonstrating the modern means of manipulation that Augustus used to justify/ impose his regime.

Keywords: *Aeneid*, Augustus, military power, propaganda, ideological manifesto.

Rezumat: *Eneida* este nu numai epopeea naţională a romanilor, ci şi programul politic al Imperiului Roman, aplicat prima dată de către Principatul lui Augustus. Pe lângă inemestimabila valoare culturală, *Eneida* este şi o operă de strategie militară romană, putem spune că în ea se oglindeşte foarte bine militarismul roman instituţionalizat, comunicat întregii lumi controlate de Cetatea celor şapte coline.
Regimul instaurat de către Augustus, care avea ceva dintre-un regim militar, combinat cu un regim personal (al primului *Princeps*), la care se adăuga un regim de democraţie republicană prin reprezentanţi, tradiţionalist. Această nouă formă de guvernământ avea nevoie de o ideologie, mai bine spus de un manifest prin care să pătrundă în mentalul colectiv latin, dar şi pentru a-şi justifica hegemonia mondială. De aceea *Eneida* are rolul de a justifica propagandistic şi uneori chiar mistic, că poporul roman este predestinat de zei să conducă lumea şi să fie eroul istoriei mondiale.
Aeneas este eroul/tipul romanului, războinic prin excelenţă, cel care îşi va învinge duşmanii şi va desfiinţa toate piedicile umane sau divine pentru a-şi împlini menirea, anume fondarea unei puteri politico-militare, aşa cum Augustus impune o nouă formă de guvernământ într-o Romă sângerândă după războiaiele civile.
Studiul nostru s-a oprit mai cu seamă asupra militarismului şi propagandei care răzbate din conţinutului *Eneidei*, demonstrând mijloacele moderne de manipulare pe care le-a folosit Augustus pentru a-şi justifica/impune regimul.

Cuvinte-cheie: *Eneida*, Augustus, putere militară, propagandă, manifest ideologic.

Introducere

Studiul nostru încearcă să evidenţieze o nouă valenţă a nepieritoarei *Eneide* şi a creatorului ei, anume manifestul ei ideologic şi propagandistic. Mai mult, personalitatea lui Augustus dorim să o onorăm cu prilejul acestei manifestări internaţionale, dedicată personalităţilor. Deşi nu Augustus a scris *Eneida*, el i-a fost modelul, de aceea considerăm că este cu adevărat o personalitate şi un model pentru toată România, în bună măsură creaţia lui. Ne-am propus să analizăm *Eneida* ca un manual de război psihologic, demosntrând încadrarea sa în tiparele propagandei, cu precădere în propaganda militară.

Totodată aplicăm teorii şi concepte ale post-modernităţii, Cetăţii Eterne de acum 2000 de ani, demonstrând paternitatea romană asupra multor concepte şi teorii din sfera ştiinţelor comunicării. Ne străduim de a oferi cel mai bun studiu de caz al propagandei militare, cercetând versurile *Eneidei* inegalabilului Vergilius. Considerăm că demonstraţia noastră sporeşte valoarea *Eneidei*, chiar dacă nu facem analize stilistice şi literare asupra textului.

Pentru această lucrare am folosit atât textul latinesc al *Eneidei*, cât şi varianta tradusă de George Coşbuc, variantă pe care, personal, o îndrăgim foarte tare.

Premise terminologice şi conceptuale

Ca orice putere mondială, Roma s-a bazat pe forţa sa militară, convenţională şi neconvenţională. Nu întâmplător mulţi termeni militari au o etimologie latină. De asemenea, Roma a fost o putere a comunicării, aşa cum am demonstrat în unele studii ale noastre, de aceea mulţi termeni din sfera ştiinţelor comunicării au tot o etimologie latină. Astfel, pentru studiul nostru de faţă ne-am oprit atenţia asupra termenilor de *propagandă*, *manipulare*, *comunicare*, *informaţie*, *influenţare*, *persuasiune*, termeni care sunt utilizaţi frecvent în definiţiile procesului propagandistic.

Definiţiile latine ale termenilor enumeraţi mai sus sunt următoarele:

propagandă:
lat. propagatio, -onis „1. (despre plante) înmulţire, extindere; 2. extindere, lărgire, prelungire."
lat. propagator, -oris sm. prelungitor
lat. propago [1] (I) vt. „1. a înmulţi (prin butaşi). 2. a mări, a întinde, a prelungi." (Guţu 1993, 330).
manipulare:
lat. manipularis (2) adj. simplu „soldat, soldăţesc"
lat. manipularis, -is sm. „soldat dintr-un manipul, soldat simplu, camarad"
lat. manipulatim adv. „pe manipule, pe pâlcuri"
lat. manipulus,-i sm. „1. manipul,(mică unitate militară având două centurii). 2. Grămadă, maldăr" (*Ibidem*, 252).
comunicare:
lat. communico, (I) vt. şi vi. „1. a face comun (dând), a împărţi ceva cu cineva, a împărtăşi; 2. a face comun (luând), a-şi asocia, a lua asupra sa."
lat. communicatio, -onis sf „împărtăşire, comunicare" (*Ibidem*, 89).
informaţie:
lat. informatio, -onis sf. „1. idee, noţiune, 2. plan, schiţă"
lat. informo (I) vt. „a forma, a plăsmui, a concepe; (fig) a reprezenta, a descrie" (*Ibidem*, 218).
influenţare:
lat. influo, -ere, -fluxi vi. „1. a se vărsa, a se revărsa; 2. (fig) a pătrunde (pe nesimţite), a se strecura." (*Ibidem*, 218).
persuasiune
lat. persuadeo, -ēre, -suasi, -suasum vi. „1. a îndemna, a determina, a hotărî (pe cineva) 2. a convinge"
lat. persuasio, -onis, sf 1. „(acţiunea de) convingere a cuiva, 2. convingere, credinţă, părere." (*Ibidem*, 303).

Aceştia sunt câţiva dintre cei mai importanţi termeni cu implicaţii în propagandă şi în războiul informaţional pe care romanii i-au utilizat şi i-au pus în practică de acum 2000 de ani. De ce ar fi *Eneida* o propagandă şi un război informaţional? Pentru că prin armată, puterea romană s-a extins şi prelungit (*propago*), a manipulat (a mişca foarte rapid şi eficient –s.n.) armatele (*manipuli*) şi prin armate, conştiinţele, a împărtăşit valorile sale şi a luat asupra sa responsabilitatea lumii (*communico*) ca pe un „mandat ceresc", a plăsmuit o nouă

lume şi o nouă politică (*informo*), şi-a strecurat valorile în provinciile sale, (versurile *Eneidei* se citeau de romanii de pretundindeni nu numai de cei din Roma) *(influo*) şi prin modelul eroic al lui AAeneas şi-a convins proprii cetăţeni romani că ei sunt invincibili şi făcuţi pentru a domni, dar şi pe ceilalţi, că Roma este cea care determină politica (*persuadeo*).

Dacă citim definiţiile de astăzi ale manipulării, un proces fără de care propaganda nu ar putea exista, aflăm că: „influenţează întreaga cultură în care vieţuieşte individul, prin sistemul de valori, comportamentul şi felul de a gândi." (Ficeac 2006, 37-44). Cum a manipulat Augustus prin *Eneida* lui Vergilius? În primul rînd oferind Romei ceea ce nu a avut până atunci, o epopee naţională, un „sistem de valori" şi tradiţii strămoşeşti (troiene), i-a făcut să se comporte ca nişte învingători: *Tu regio imperio populos Romane, memento* („Tu, Romane, să ţii minte că prin putere conduci neamurile", trad. n.) şi le-a schimbat „felul de a gândi", atât prin „cultul personalităţii" lui Aeneas, de fapt Augustus, şi prin „manipularea mistică" (*Ibidem*, 81), romanii sunt din neamul zeilor.

De ce este *Eneida* o propagandă militară? Pentru că ea a fost concepută ca o ideologie. Iar „ideologia presupune un context, interese, strategii de acţiune, informaţii, valori, conştientizare." (***Coordonator Arădăvoaice 1987, 70-72, 77-83). Tocmai idologia naţională romană a făcut ca *Eneida* să fie o foarte eficientă propagandă, mai ales prin eroii şi tradiţiile romane evocate, fundamentând o nouă conştiinţă de neam romanilor a căror ţară, era datorită lui Augustus, lumea întreagă. Teoria unei propagande reuşite stă şi astăzi în „puterea de evocare", iar eficienţa ei „ţine de organizare şi de ideologie" pentru că „finalitatea propagandei ţine de crearea unei noi conştiinţe sociale" (*Ibidem*, 247, 314, 328).

Cum a fost posibilă propaganda prin *Eneida*? În primul rând prin faptul că ea a fost scrisă în versuri (mult mai capabile să producă emoţii şi care se reţin şi mai uşor) având un puternic mesaj patriotic, pentru refacerea moralului romanilor, dar şi pentru atragerea lor de noua formă de guvernământ, Principatul. Şi astăzi „propaganda se adresează opiniilor", se ocupă cu „captarea încrederii", de „moralul naţiunii"şi are o „temă ca suport al mesajului" (Cathala 1991, 50, 35, 289, 139). Augustus s-a folosit de genialul poet pentru a-şi atrage bunăvoinţa şi acceptul cetăţenilor romani faţă de politica sa, oferind un mesaj eroic, de popor ales şi divin.

Eneida este o propagandă şi pentru că a făcut cunoscute obiectivele politice romane pe termen lung, acţionând asupra spiritelor, ca un veritabil război informaţional, care înseamnă de fapt „acţiunea asupra psihicului şi mentalului" (Hentea 2002, 14). Prin această epopee naţională s-a urmărit atragerea „unor simpatii în numele unor obiective", umblând la trăirile interioare ale romanilor, adică la „exploatarea stărilor emoţionale" (*Ibidem*, 19, 21).

Eneida lui Vergilius, scrisă la comanda lui Augustus, nu era numai cronica unui război al eroului Aeneas, ci şi un veritabil „război imagologic" adică „acţiuni deliberate şi concentrate, desfăşurate... pentru impunerea unei imagini publice" (Ibidem, 30) ale lui Augustus de *părinte al patriei* şi de *restaurator al republicii* cu toate valorile sale. De asemenea, *Eneida* este propagandă şi pentru că este tot un „război dus cu alte mijloace", care utilizează „ persuasiunea şi manipularea... tehnici specifice de propagandă, comunicarea care doreşte influenţarea receptorului" (Hentea 2008, 386). După ce cucerise Roma, Augustus trebuia să-i cucerească şi pe romani.

Augustus a depins de poezia lui Vergilius, pentru a deveni simbol, dar şi poezia lui Vergilius a depins de instituţiile lui Augustus, pentru a deveni universală. Şi din aceste cauze *Eneida* este un tratat de propagandă deoarece, ea a reprezentat „managementul atitudinilor colective prin manipularea unor simboluri semnificative" (*Ibidem*, 387).

(Aeneas), dar ea a fost în slujba statului „mijloc instituţionalizat de influenţare a atitudinilor, opiniilor şi comportamentelor individuale şi colective" (*Ibidem*, 390.) (comanda politică a creatorului păcii romane).

Aşadar, prin „Literatură şi credinţă" (Ceia 2009) Augustus şi Vergilius au influenţat nu numai pe romani, ci şi pe urmaşii romanilor. Vom demonstra în cele de mai jos funcţionalitatea propagandistică a versurilor *Eneidei*.

Studiu de caz al propagandei militare: *Eneida*

Marea epopee a romanilor începe cu preamărirea lui Aeneas, militarul fondator al cetăţii din Latium, Alba Longa, din care va apărea Romulus, fondatorul Romei: *Lupte vă cânt şi pe-oşteanul ce-odată din câmpii troianici/ Duşi de meniri a sosit în pământul ital la lavinii...* (Vergilius 2004, 11). Expansiunea puterii romane este justificată profetic de către magistralul poet roman, ca o predestinare divină, fiii lui Mars nu puteau decât să fie simbolurile militarismului: *Însă prin veacuri, un neam veni-va din sânge troianic,/Astfel s-aude, pieire-aducând cetăţii Carthago,/ Neam îndrăzneţ în război şi depins să supuie popoare* (*Ibidem*, 12).

Manifestul ideologic al puterii augustane este în fiecare vers al *Eneidei*, astfel încât putem socoti nepieritoarea epopee drept propagandă eficientă a valorilor romane. Romanii s-au clădit ca putere mondială după grele încercări, nu întâmplător expresia *Sic itur ad astra* (*Ibidem*, 244) „Astfel se ajunge la stele" (trad. n.) este un motto plin de încărcătură şi astăzi, fiind pus în circulaţie de versurile *Eneidei*. Tot în cultura romană avem şi maxima: *Per aspera ad astra*, sugerând că adevăratele caractere şi adevăraţii stăpâni ai lumii se luptă şi cu zeii pentru a deveni cei mai buni, ei învingând şi soarta. Este cazul şi primului dintre cetăţeni, Augustus, care şi-a învins adversarii din războiul civil, război care a însângerat pentru a treia oară Cetatea Eternă; prin război el a ajuns până la zei, fiind DIVUS, cel asemănător zeilor.

Capacităţile romanilor sunt în primul rând capacităţi militare, cum ar fi tenacitatea lor pragmatică, învingând astfel şi soarta implacabilă: *Ani îndelungi, prigoniţi de menire, prin mările toate/Trude-aşa mari trebuiau spre-a naşte poporul romanic.* (*Ibidem*, 13). Aeneas, este în primul rând un lider militar, dar şi unul politic, deoarece el este fondatorul unei adevărate ideologii, prin tradiţiile instituţionale pe care le menţine, tradiţii aduse de el din Troia: *Vine-n pământul italic şi-aduce Penaţii din Troia*. (*Ibidem*, 14). În lupta pentru o nouă patrie şi pentru un nou popor mai puternic Aeneas şi camarazii săi de luptă se ciocnesc de intreresele zeilor care i-au favorizat pe greci. Zeii aceştia încearcă să le zădărnicească planul de colonizare, de fapt de re-fondare a Troiei. Furtunile şi mările agitate le micşorează capacitate de colonizare, resursele şi numărul războinicilor troieni, dar le abate şi drumul: *...troienii-ngroztiţi de valuri şi urgie cerească.../ ...şi se-ntorc cu mersul spre-a Libiei coastă.* (*Ibidem*, 16, 17). Cu toate piedicile zeilor, Aeneas reuşeşte să-şi conducă echipa rămasă ca un „viteaz", după ce au înfruntat atâtea urgii ale vremii şi condiţii vitrege pe mare: *Şapte corăbii le duce-ntracolo viteazul din număr/ Şapte de-abia i-au rămas* (*Ibidem*).

Cu toate acestea, chiar dacă s-au abătut pe ţărmul african, Aeneas ca orice lider militar, ştie că misiunea sa nu s-a împlinit, mai ales că nu în Africa trebuia să re-fondeze Troia, acest continent fiind deja colonizat, în Nord de fenicieni şi greci, care deja controlau regiunea mediteraneană.

Ţărmul italic trebuia să devină centrul unei noi Troie, care să fie de această dată invincibilăîn faţa tuturor, inclusiv a zeilor. Misiunea militară a lui Aeneas este aceeaşi cu a lui Augustus, pacea, iar *Eneida* este propaganda militară şi a păcii romane, care asigura securitate întregii lumi controlate de romani: *Noi prin atâtea nevoi şi iuţi hotărâri în*

primejdii/ Tindem spre malul latin, căci soarta ne-ngăduie-acolo/ Loc de repaus pe veci. Din nou răsări-va domnia/Troiei pe-acolo-fiţi tari, cu gândul la vremuri, mai bune. (*Ibidem*, 19).

Moralul armatei era foarte important în timpul lui Augustus, când cea de-a doua Troie, devenise o Romă mondială, de aceea era necesar să existe o motivare şi la un echilibru emoţional (mai ales după trauma războiului civil, reprezentat prin furtunile şi pierderile suferite de trupele troiane). Astfel Aeneas motivează armata prin versurile lui Vergilius pentru Augustus, dovedind că iscusinţa unui lider militar constă şi în obţinerea victoriei, iar pentru aceasta se folosesc nu doar armele şi forţa, ci şi mintea şi sufletul. Războinicilor pierduţi „blândul Aeneas" le aduce cinstirea cuvenită, aşa cum Augustus îşi cinsteşte armata asociind-o la domniei şi transformând-o în guvern.

Ideologia războinicilor troieni, dar şi cea augustană, este dezvăluită în *Eneida* de însăşi *Aeneadum genitrix*, Venus, care în confruntarea militară dintre zei şi oameni, este mai mult mamă, decât zeiţă a dragostei senzuale. Roma augustană era o misiune încredinţată de zei, celui asemănător zeilor: DIVUS AUGUSTUS: *Pentru pamântul italic, li-e închis rotogolul tutindeni!/ Mândri pe-acolo romanii trăi-vor prin vremuri odată,/ Regi se vor naşte, renaşteri din nobilul sânge troianic/ Care ţine-vor în jurul robiei şi mări şi pământuri."* (*Ibidem*, 19). Aşadar, Noua Troie era predestinată puterii mondiale, dar şi revanşei faţă de neamurile care au umilit-o. De fapt, acesta era proiectul de ţară al lui Augustus, care prin instaurarea păcii romane avea nevoie de armată care să-i securizeze această pace şi care să o impună. „Mandatul ceresc" al romanilor dat de zei era de a clădi o putere politico-militară fără pereche, prin războaie, justificate misionar prin această capodoperă a culturii latine, *Eneida*. Roma trebuia să devină „nihil par secundum", ceea ce a şi devenit sub domnia augustană; singura condiţie era perseverenţa: *„...statornic şi pururi rămâne/ Soartea iubiţilor tăi! Vedea-vei cetatea şi malul/ Cel juruit, şi măreţ înălţa-se-va până la stele/ Nestrămutatul Aeneas al tău.../ Crunte războaie purta-va-n pământul italic, şi neamuri/ Mari domoli-va, şi ţări statori-va şi ziduri şi datini....* (*Ibidem*, 20).

Misiunea fiilor lui Mars a început cu misiunea războinicilor troieni, care au trebuit să fondeze un centru de operaţii militare, plasat strategic în Marea Mediterană, de unde puteau respinge atacurile şi cuceri inamicii, sesizând că aceia care stăpâneau Marea Mediterană, stăpâneau de fapt lumea cunoscută. Manifestul propagandistic al *Eneidei* era valoros Romei augustane, sensibilă încă după războiul civil, pentru modelele pe care le slăvea, pentru unitatea şi politica naţională preamărite de versurile epopeii.

Eneida era cea mai bună sursă de modele pentru armata augustană, cea mai eficientă sursă de idealuri şi relaţionare publică între stat şi romani, dar şi între Roma şi lumea supusă. Eroii apar şi se manifestă cel mai frumos în războaie, ei fac diferenţa între victorie şi înfrângere. Romanii au fondat Roma şi imperiul Roman prin războaie, Augustus îşi explică idelologia militaristă, lumii pe care o avea sub protectorat, Principatul lui fiind de fapt un jandarm al lumii antice, iar romanii erau de fapt semizeii lumii controlate: *Nu le voi pune nici vremii hotar, nici locului margini,/ Fără sfârşire domnia le-o dau.../ ...până-n oceane"* (*Ibidem*, 21).

Augustus este liderul politico-militar al „neamul(lui) purcesul din Joe", iar cum Iupiter era şeful zeilor, tot astfel şi romanii erau şefii lumii. Prin *Eneida* şi geniul lui Vergilius, Augustus este cel mai redutabil general al războiului psihologic, deoarece el îşi manipulează subtil supuşii. Astfel li se induce ideea romanilor că ei nu sunt doar nişte militari obişnuiţi, ci sunt adevăraţi războinici divini, pentru că genele lor provin din neamul

zeilor lui Iupiter, tată fiindu-le Marte, iar mamă zeiţa Venus. Militarii lui Aeneas erau de fapt militarii romani augustani, inclusiv armele troienilor erau armele militarilor romani: sabia, suliţa, lancea, cavaleria, simbolurile forţei militare troiene erau de fapt emblemele armatei romane, vulturii (care reprezentau steagul legiunilor romane).

Mobilul *Eneidei*, războiul troienilor şi re-fondarea Troiei, era de fapt planul noii Rome, Principatul şi pacea sa care trebuiau să devină repere morale eterne în conştiinţa romanilor. Tocmai această eternitate a fost speculată ideologic de Augustus prin *Eneida*, deoarece tradiţia militară romană trebuia să fie extinsă *orbis terrarum*: *...războiul ajuns de poveste prin lume tutindeni*. (*Ibidem*, 27).

Aeneas, eroul *Eneidei* este interfaţa lui Augustus, dar şi al tipului ostaşului roman de elită, să spunem al celui din Garda pretoriană: *Iată-l Aeneas, măreţ strălucind în albimea luminii,/ Nalt de statură, puternic în umeri ca zeii, căci Venus/ Însăşi făptură voinică şi plete de tânăr îi dete.* (*Ibidem*, 32).

Eneida este şi un tratat de veritabilă artă militară prin maximele pe care le oferă, unele maxime sunt folosite şi astăzi ca deviză de unele structuri armate. Redăm pentru frumuseţea, conţinutul şi impactul lor mentalitar câteva dintre acestea:

Una-i scăparea la învinşi, să nu mai aştepte scăpare! (*Ibidem*, 49).
Nimeni nu-ntreabă-n război de-ai fost mişel ori puternic. (*Ibidem*, 50).
Moartea sub arme-mi părea o moarte frumoasă cu totul. (*Ibidem*, 48).
Căci ajutorul sosit dă slabilor iarăşi putere. (*Ibidem*, 52).
Sic itur ad astra. (*Ibidem*, 244).
Pe cei îndrăzneţi îi ajută norocul. „Audentes Fortuna iuvat." (*Ibidem*, 259).
Ori îmi voi face renume.../ Ori voi muri strălucind. (*Ibidem*, 264).
Nici nu ne pasă de zei şi nici nu ni-e frică de moarte. (*Ibidem*, 276).
Tu mare prin nume, mai mare prin arme. (*Ibidem*, 281).
...latinii sunt crânceni oşteni şi-ndărătnici în luptă. (*Ibidem*, 279).
Nemul romanic să fie clădit pe virtutea latină. (*Ibidem*, 327).
Unde te duc şi te-aduc, urmează menirilor tale!/ Orice să fie, tu birui oricare necaz prin răbdare. (*Ibidem*, 134).

Augustus, maestrul roman al propagandei, crea prin *Eneida* lui Vergilius o variantă mitologică a Romei, idealiza poporul roman, socotit ca „purces" din zei, de aceea neamurile cucerite de romani trebuiau să i se supună acesteia ca zeilor înşişi. Augustus a făcut şi cu ajutorul propagandei poetice vergiliene, din romani, zeii lumii, o lume care era într-adevăr după expresia latinească: *orbis terrarum*. Astfel, stelele zeilor îi călăuzesc pe strămoşii romanilor, pe eneazi, în Italia, „mânaţi de semne din ceruri"ne spune epopeea, mai ales că întreg panteonul a plămădit neamul romanilor, în primul rând prin războaie, (activitatea cea mai frecventă în lumea antică): „Neam înăsprit de război".

Eneida era propaganda servită în primul rând romanilor, care aveau nevoie să-şi refacă moralul şi echilibrul emoţional după confruntările fratricide care au zguduit Roma în secolul I a. Chr. Prin *Eneida* Roma era zugrăvită drept cea mai bună dintre lumile posibile, ea era oraşul celor puternici: *...Puternice ziduri clădeşte/ Celor puternici.../ Locuri străvechi de mărire, vestite-n viteji şi ogoare* (*Ibidem*, 68).

Calităţile militare erau la mare preţ în timpul lui Augustus, de aceea *Eneida* le propagă întregii lumi. Aeneas este oglinda lui Augustus, iar el a fost în primul rând un lider militar, care a dus un „război continuu" (Orzeaţă 2011) cu armele lui Marte şi cu armele Minervei. Serviciul militar era pentru romani nu numai o datorie, ci şi o onoare, aşadar

Aeneas, era mai presus de toate „vrednic în arme”. Prin propaganda augustană se dorea şi fundamantarea unei conştiinţe comune a întregii lumi cuprinsă între aripile acvilelor romane, *pax Romana*, tributară valorilor romane. Roma era singura care „Piedică puneţi la rău”, ea fiind nu numai conducătoarea Italiei, ci şi a lumii, control realizat cu ajutorul armelor, dar şi a minţii şi a legilor sale: *...născătorul pământ de războaieşi regi, să domnească,/Malul italic prin veci, şi neamul de sânge teucric/Să-l răspândească, şi legi popoarelor lumii să facă..../ Roma cea tare... ...juruită de zei...* (Vergilius 2004, 130-131).

Ca orice propagandă militară şi cea romană dorea cucerirea spiritelor. Putem spune că romanii au dus şi multe războaie psihologice, cu mijloacele pe care le aveau atunci la îndemână, iar *Eneida* promova politica de ţară a lui Augustus, trezind în conştiinţa romanilor vechile idealuri cum ar fi perseverenţa, echilibrul, tenacitatea: *Tu ne ceade malis, sed contra audentior ito*. Spiritele care nu erau cucerite prin valori erau cucerite prin arme: *Ai să dobori cu războiul acolo* (*Ibidem*, 135).

De asemenea, ca orice manifest ideologic şi propagandistic, şi *Eneida* preamărea cultul personalităţii. Aeneas îl întruchipa, de fapt, pe Augustus, ambii fondatori de ţară, ambii lideri militari, ambii evidenţiindu-se prin merite şi virtuţi militare, ambii având legături cu divinitatea, fie că erau *divinus* sau *divus*: *Roma-nflori-va spre cer.../ Doamnă pe-o mie de ţări şi rivală-n puteri cu Olympul:.../ Caesar Augustus, născutul din cei de-o făptură cu zeii* (*Ibidem*, 168).

Eroismul militar se putea obţine de fiecare soldat în slujba Romei, gloria militară echivala cu obţinerea nemuririi, era unul din mesajele subliminale ale *Eneidei*: *...numele sângelui nostru/ El ni-l rădică la ceruri.* (*Ibidem*, 177). Moralul legionarilor romani trebuia construit şi întărit, iar versurile *Eneidei* funcţionau ca şi un manual de psihologie, inoculând mitul invincibilităţii romane, nu numai militarilor ei, ci şi duşmanilor ei: *...Neamul acel ce pe veci umili-va-n războaie pământul?/...Astfel menit e de sorţi.../ ...puterea cea groaznic-a Romei/ Una cu cerul le-a fost.../. Nimeni şi-n veci n-ar uita pomenirea cea vrednică-a noastră,/ Cât va domni-n Capitol, pe vecinica stâncă, poporul Romei, şi tatăl roman cârmui-va popoarele lumii.* (*Ibidem*, 182, 183, 205, 238).

Prin *Eneida* Augustus îşi informa cetăţenii că, de fapt, Principatul lui nu era decât o *republica restituta*, ceea ce era de fapt o manipulare foarte subtilă. De aceea, multe din valorile republicane sunt promovate de către versurile epopeii naţionale romane. Unul dintre principiile republicane, putem spune că este chiar mai vechi decât Republica, ar fi principiul conducerii Romei de cei care o apără, în esenţă un principiu militar. Fondatorii Romei sunt primiii ei apărători, dacă Aeneas a fondat o nouă Troie ca bază pentru viitoarea Romă, Augustus fonda o nouă Romă în lumea întreagă, supusă de fii lui Mars: *Lasă războiul să-l poarte bărbaţii, c-al lor e războiul.* (*Ibidem*, 188). Pe lîngă armată o altă instituţie republicană lăudată în *Eneida* este Senatul: *...rostul bătrânilor suri hotărăşte războiul* (*Ibidem*, 193).

Aşadar, prin toate ideile promovate, *Eneida* este un veritabil tratat de propagandă, aşa cum am demonstrat în cele de mai sus.

Concluzii

Am dorit să îi dăm Caesarului ce este al Caesarului prin acest studiu, mai ales că majoritatea tratatelor dedicate ştiinţelor comunicării nu amintesc, cele mai multe dintre ele, de contribuţiile lui Augustus la multe dintre aceste ştiinţe. Augustus a fost unul din cei mai mari maeştri ai manipulării, este cel care a creat un serviciu militarizat de comunicare, poşta romană, tot el este cel care a oferit lumii antice o alternativă de securitate, *pax Romana*, tot

el a folosit cultura ca pe un sistem de propagandă a politicii sale, dar în special al Romanismului, chiar dacă Roma era el însuşi.

Bibliografie:

***. 1928. *Œuvres de Virgile*, Texte Latin, Publiées avec une introduction biographique et littéraire des notes critiques et explicatives des gravures, des cartes et un index, *L'Énéide*, par Paul Lejay. Paris: Librairie Hachette, France.

Badea, Simina. 2010. "Military Terms and Implications in Legal English" în *The 16th International Conference. The Knowledge-Based Organization. Conference Proceedings 2*. Sibiu:"Nicolae Bălcescu"Land Forces Academy Publishing House, p. 622-626.

Badea, Simina. 2011. "Some Characteristics of the Vocabulary related to Military Offences" în *The 17th International Conference. The Knowledge-Based Organization. Conference Proceedings 2 – Economic, Social and Administrative Approaches to the Knowledge-Based Organization.* Sibiu:"Nicolae Bălcescu"Land Forces Academy Publishing House, p. 886-890.

Badea, Simina. 2014. "Translation and the Dialogue of Legal Cultures in a Multilingual Europe" în vol. *Globalization and Intercultural Dialogue: Multidisciplinary Perspectives, Section: Communication and P.R.*, ed. I. Boldea. Tîrgu-Mureş: Editura Arhipelag XXI Press, p. 315-320.

Badea, Simina. 2009."The language of law and administration – a diachronic approach" în *The Knowledge-Based Organization – Behavioural and Social Sciences. Conference Proceedings 4.* Sibiu: "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy Publishing House, p. 211-214.

Bayet, Jean. 1972. *Literatura latină*, în româneşte de Gabriela Creţia. Versurile au fost traduse de Petre Stati. Studiu introductiv de Mihai Nichita. Bucureşti: Editura Univers.

Cathala, Henri-Pierre. 1991. *Epoca dezimformării*, traducere de Nicolae Bărbulescu. Bucureşti: Editura Militară.

Ceia, Valy. 2009. *Literatură şi credinţă, Stucturi tematice contrastante şi paradoxale*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.

Chiciudean, Ion, Halic, Bogdan-Alexandru,. 2003. *Imagologie. Imagologie istorică*. Bucureşti: Editura comunicare.ro.

Cizek, Eugen. 2003. *Istoria Literaturii Latine,* vol.I, II, ediţia a II-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Grupul Editorial Corint.

Clausewitz, Carl Von. Fără an. *Despre război,* Note şi verificare ştiinţifică a textului de general-maior dr. Corneliu Soare. Bucureşti: Editura Antet XX Press.

***Coordonator Gheorghe Arădăvoaice 1987. *Metodica propagandei politice. Studii, sinteze, experienţe.* Bucureşti: Editura Militară.

Duţă, Ilona Manuela. 2007. „Eneida ca proiecţie identitară ideală" în Duţă Ilona Manuela, *Literatura latină şi complexul identitar*. Craiova: Editura Universitaria, p. 116-129.

Duţă, Ilona. 2014. *Identitate şi intimitate. Corp(us)ul elegiac al literaturii latine.* Craiova: Editura Universitaria.

Ficeac, Bogdan. 2006. *Tehnici de manipulare*, Ediţia a VI-a. Bucureşti: Editura C.H. Beck.

Grimal, Pierre. 1997. *Literatura Latină,* Traducere de Mariana şi Liviu Franga. Note suplimentare şi cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek. Bucureşti: Editura Teora.

Guţu, Gh. 1993. *Dicţionar latin-român,* Ediţie revăzută şi completată. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Hentea, Călin. 2002. *Propagandă fără frontiere*. Bucureşti: Editura Nemira.

Hentea, Călin. 2008. *Noile haine ale propagandei.* Piteşti: Editura Paralela 45.

Hentea, Călin. 2014. *Propaganda în război.* Târgovişte: Editura Cetatea de Scaun.

Vergilius. 2004. *Eneida*, traducere în forme originale de George Coşbuc, Prefaţă şi note de Ion Acsan. Bucureşti: Editura Mondero.

Simona GEORGESCU
(Universitatea din Bucureşti)

Herman Hilmer – precursor al cognitivismului. Posibile aplicări şi dezvoltări ale teoriei sale în spațiul latino-romanic

Abstract: (From 'Stroke' to 'Prominence': a Common Cognitive Pattern Analyzed throughout Latin and the Romance Languages). In 1918, Hermann Hilmer drew a convincing study on what he called "imitative words", where he was showing that a large number of words designating a 'depression', 'mass' or 'projection' are based on "the imitation of the sound of a blow", as a blow can lead to all of these results. He considered these concepts as being primary ones, and drew a list of hundreds of German and English words subscribed to these notions, characterized by the sequence Cons-(Cons)-Vowel-Cons-(Cons) with strong imitative power and corresponding to a polysemy of the type 'blow'/ 'stroke'- 'fall' - 'inform mass' - 'prominence' - 'round object' or 'carved object'. He can thus be considered a forerunner of the theory of language universals and cognitivism, as well as of the modern theories on iconicity and phonosymbolism. We propose a reevaluation of Hilmer's hypothesis, taking as a starting point the Latin words designating a 'blow', a 'cut' or a 'prominence', based on the root **tu-Cons-*. We can only understand the great extension of the lexical and semantical developments of this roots by considering, as well, their Romance families, which lead us to reconsider the power of phonosymbolism (as the transposition into language of acoustic or visual impressions), underlying the constant re-invention of such words by the speakers, and thus increasing the phonetical and lexical variation in spoken Latin and Romance.

Keywords: etymology, phonosymbolism, cognitive schemas, onomatopoeia, origin of language

Rezumat: În 1918, Hermann Hilmer a realizat un studiu convingător asupra a ceea ce numea el "cuvinte imitative", unde arăta că un mare număr de termeni desemnând o 'adâncitură', 'masă (grămadă)' sau 'proeminență' se bazează pe "imitarea sunetului unei lovituri", această mișcare fiind cea care poate conduce la asemenea rezultate. Hilmer considera aceste concepte ca fiind primare, intrinsec legate de modul în care omul concepe lumea, în cea mai concretă formă a sa. El a stabilit o listă de sute de cuvinte în germană și engleză care se subscriu acestor noțiuni, caracterizate, din punct de vedere fonetic, de secvența Cons-(Cons)-Voc-(Cons)-Cons, cu o mare putere imitativă şi corespunzând unei polisemii de tipul 'lovitură'/ 'izbitură'- 'cădere' - 'masă informă' - 'proeminență' - 'obiect rotund' sau 'obiect scobit'. Hilmer poate fi astfel considerat un precursor al teoriei universaliilor lingvistice și al cognitivismului, precum și al teoriilor moderne despre iconicitate și fonosimbolism. Propunem o reevaluare a ipotezei lui Hermann Hilmer, luând drept punct de plecare cuvintele latineşti desemnând o 'lovitură', o 'tăiere' sau o 'proeminență', create pe rădăcina **tu-Cons-*. Nu putem însă înțelege largul câmp al dezvoltărilor lexicale și semantice de care au avut parte aceste rădăcini, decât luând în considerare, de asemenea, familiile lor romanice, care ne conduc spre reconsiderarea puterii fonosimbolismului (înțeles ca transpunere în limbă, prin intermediul formei fonetice, a unei impresii acustice sau vizuale); ducând la o constantă reîmprospătare și reinventare a termenilor din această sferă semantică, fonosimbolismul poate fi considerat în bună măsură responsabil pentru variația fonetică și lexicală specifică latinei vorbite, precum și a limbilor romanice.

Cuvinte cheie: etimologie, fonosimbolism, scheme cognitive, onomatopee, originea limbajului

1. Introducere

Întrucât această ediție a colocviului a fost dedicată personalităților ce au influențat și sporit domeniul filologiei și al culturii romanice, ne vom ocupa în cele ce urmează de o figură ce... nu a activat în domeniul romanic, nici nu a contribuit, în mod direct, la evoluția culturii romanice, dar a cărui operă – neexploatată până acum – ar putea elucida probleme

rămase nerezolvate în lingvistica romanică. Este vorba de Hermann Hilmer, care în 1914 a elaborat un studiu extins asupra a ceea ce numea el "cuvinte imitative" în limbile germanice (germană – engleză), *Schalnachamung,Wortschöpfung und Bedeutungswandel: auf Grundlage der Wahrnehmungen von Schlag, Fall…*, urmat de un articol ce oferea noi perspective asupra acelor legi universale ce stau la baza formării şi dezvoltării oricărei limbi („The origin and growth of language"). Deşi concluziile la care ajungea Hilmer în urmă cu un secol ne uimesc astăzi prin extraordinara intuiție lingvistică, ce premerge cognitivismului – deducând anumite constante universale în gândire – precum şi teoriilor moderne despre fonosimbolism, studiul său a rămas fără răsunet, probabil din lipsa difuzării pe care ar fi meritat-o.

Vom încerca, în cele ce urmează, să arătăm că propunerile înaintate de el – deşi pornind strict de la analiza domeniului germanic – pot servi drept o pistă viabilă pentru dezvoltarea cercetărilor etimologice din domeniul romanic.

2. Concepte primare şi originea limbajului

Tema originii limbilor era deja desuetă în epoca lui Hilmer, dacă ne gândim că în 1866 deja Societatea de Lingvistică din Paris impusese interdicția de a se mai discuta despre originea limbajului în cadrul întâlnirilor ei, considerându-se că asemenea încercări sunt pur speculative şi, prin urmare, sortite eşecului. Se elaborase – şi continuau să se elaboreze – un mare număr de ipoteze în această privință, şi dat fiind că foarte multe din încercările de a răspunde unei asemenea întrebări erau superficiale sau fanteziste, oricine îşi propunea să se mai ocupe de acest aspect era discreditat dintru început și, fățiș sau nu, exilat din comunitatea științifică (cf. Anderson, 1998: 21). Însuși Hilmer menționează faptul că profesorul și mentorul său, George Hempl, cel care îi oferise sursa principală de inspirație, fusese supus unui asemenea tratament. Opiniile emise cu privire la naşterea limbilor se învârteau fie în jurul ideii unei origini onomatopeice, ca imitare a sunetelor din natură, fie înaintau ipoteza derivării de la interjecții umane. Deja părerile emise deveniseră clişee, la fel ca şi contraargumentele lor: câte sunete şi cât de exacte pot fi sunetele auzite în natură astfel încât să dea naştere unei asemenea bogății lexicale, de care se bucură limbile de azi? Se observă cu uşurință că ponderea onomatopeelor sau a interjecțiilor în orice limbă este infimă, prin urmare este greu de explicat cum de o categorie atât de slab reprezentată a putut, odată, să ocupe cel mai important loc în vorbire.

Ei bine, odată cu Saussure şi cu teoria lui asupra arbitrariului lingvistic, aceste ipoteze au fost abandonate. Începând însă cu anii '60 şi cu noile studii de fonetică experimentală și psihologie, ideea unei motivații a semnului lingvistic a început să fie reabilitată. Cu toate acestea, cercetările – indiferent că pornesc de la teoria lui Platon sau de la studiile recente de psihologie – ignoră propunerile consistente şi pe deplin sustenabile oferite de Hermann Hilmer. Studiul său stabileşte anumite direcții de cercetare care au şansa nu numai de a ne apropia de perceperea modului de formare a limbilor, dar şi de a oferi explicații bine conturate pentru o seamă întreagă de etimologii actualmente necunoscute sau incerte, din diverse arii lingvistice.

Pornind de la date empirice, întrucât – aşa cum el însuşi mărturiseşte în *Introducere* – nu aflase niciun studiu sistematic asupra domeniului lexical avut în vedere, Hilmer observă recurența uimitoare a unor tipare fonetice ca expresie a unui număr limitat de concepte. Notând faptul că filologia tinde să acorde importanță excesivă, dacă nu exclusivă, aspectului fonetic în detrimentul conceptului pe care acesta îl îmbracă, Hilmer subliniază: „it is the

concept and not the speech-sound that really counts. For the so-called relationship of words is not due to speech-sounds but to the associations of concepts".

De fapt, această arie circumscrie concepte pe care el le explică drept fundamentale: „the basic concepts upon which our world of images and ideas in all its essential parts is built up". Sunt conceptele primare ce țin de perceperea instinctivă a lumii, definite printr-o sinteză a simțurilor: văz, pipăit, auz.

> „The solution of the origin of language, therefore, depends on the question whether there are universal laws according to which the concepts, as they arise in the mind, are associated with each other **in certain definite orders of succession**. (…) If there are such laws, then [the problem] can be solved; and to what extent it can be solved is contingent on the extent to which such laws prevail" (Hilmer, 1918).

Aserțiunea potrivit căreia există o ordine bine definită în înlănțuirea conceptelor precum și legi universale care determină succesiunea etapelor de asociere dintre concepte reprezintă o anticipare a principiilor teoriei cognitiviste asupra liniarității evoluției, a seturilor radiale pornind de la un nucleu și a universaliilor lingvistice.

Hilmer pornește de la prezumția implicită, dar ulterior ignorată și eliminată vehement de Saussure și urmașii săi, potrivit căreia trebuie să existe posibilitatea unei asocieri originare (primare) dintre o formă fonetică și un concept, caz în care forma fonetică respectivă nu reprezintă nici un alt concept în momentul în care se produce asocierea (desigur, cealaltă posibilitate este ca asocierea dintre o formă fonetică și un concept să se datoreze unui transfer de sens). Asocierile originare pot avea loc doar în cazul în care nu e necesar nici un alt cuvânt pentru descrierea noului concept. „Such a condition exists only in the case of physical things and actions (happenings)", subliniază Hilmer, și anume astfel de obiecte sau acțiuni care să poată fi descrise printr-un gest (de diverse tipuri), care să nu implice o descriere verbală. Prin urmare, spune el, *aici* trebuie să căutăm puncte de pornire pentru a percepe originea limbajului. Iar pentru aceasta trebuie identificate acele concepte care nu pot fi numite decât prin asociere originară, ceea ce implică drept bază pentru asociere exclusiv impresiile senzoriale, care precedă orice analiză și activitate mentală[1].

Deși pentru omul modern conceperea prevalenței unor astfel de noțiuni primare este dificilă, Hilmer constată faptul că posibilitatea de apariție spontană a unor forme fonetice care să denumească experiențe pentru care nu există un termen predefinit este în continuare valabilă. Astfel de concepte primare sunt – arată el – de două tipuri: pe de o parte, conceptele fundamentale referitoare la formă, la conturul obiectelor – în măsura în care conturul stabilește existența materială a unui obiect –, anume *masă* (ca formă indefinită), *protuberanță* sau *cavitate* (ambele reprezentând, în genere, rezultatul proiectării unui obiect într-o suprafață); pe de altă parte, conceptele fundamentale legate de acțiune, anume mișcări scurte și rapide, cum ar fi căderea sau lovitura. Altfel spus, e vorba de concepte suficient de vagi încât impresia pe care o produc să nu rețină în mod special atenția persoanei care le experimentează, și să nu ceară o analiză specială din partea lui; o asemenea analiză ar reprezenta o conceptualizare superioară, așa încât șansele de a se produce o asociere originară între sunet și concept ar fi compromisă, analiza ducând spre o asociere de concepte

[1] „If there are such concepts, they are possible only on the basis of sense impressions pure and simple, obtained in a way that precludes any analysis, so that the mental activity of all persons undergoing them, from the most inexperienced child to the wisest man, would be zero" (Hilmer, 1918).

și deci o definire a noului element printr-un cuvânt deja existent. În schimb, conceptele ce țin de asemenea impresii indefinite se sugerează pe ele însele fără vreun efort mental, mai ales în situația în care sunt legate de un sunet (de exemplu, sunetul a două corpuri care se lovesc unul de altul). Urmarea firească a acestei situații constă în preluarea sunetului produs în mod natural și, printr-o adaptare rudimentară la posibilitățile fonetice ale limbii, utilizarea lui drept nume al conceptului respectiv sau al conceptelor imediat implicate de fenomenul în sine. Astfel, vom avea trei categorii de cuvinte: nume pentru sunetul produs în sine (unde statutul de onomatopee este evident), nume pentru mișcarea ce stă la baza sunetului (cădere, ciocnire, lovitură) și nume fie pentru corpul ce produce mișcarea sau sunetul (masă amorfă sau de o formă rotunjită – cum e un fruct ce cade din copac, sau o picătură căzând pe o suprafață acvatică), fie pentru rezultatul respectivei mișcări (care poate fi o adâncitură, o groapă, sau, din perspectivă opusă, o protuberanță ca efect al proiectării unui corp[2]). Hilmer oferă câteva exemple grăitoare în acest sens din vocabularul limbii engleze: „*dump* onom. – sunetul unui obiect greu ce cade"; „*dump* vb. – a lovi cu o mișcare seacă și bruscă"; „*dump* subst. – morman de lucruri aruncate, gunoaie". Sau, cu o formă fonetică foarte apropiată, „*bump*, vb. – a ciocni, a lovi scurt și apăsat", „*bump*, subst. – protuberanță, cum ar fi cea produsă de o lovitură sau o ciocnire; cucui". Este de la sine înțeles că asemenea fenomene sunt extrem de frecvente și banale, printre primele și cel mai lesne percepute de om. Fără a fi avut în vedere, în analiză directă, alte limbi în afară de engleză și germană, Hilmer intuiește și exprimă cu o certitudine remarcabilă faptul că acestea sunt conceptele care manifestă și azi cea mai mare frecvență și, prin urmare, cele mai multe ocurențe lexicale în orice limbă[3].

> „The number of speech-sounds that may be felt as adequate imitations of the sound of a blow is very large. The best imitations are monosyllabic roots with short vowels and final stops".

Astfel, se poate lesne observa că o structură fonetică monosilabică de tipul {consoană (ocl/ africată/ fric/ aspirată) – vocală – consoană (oclusivă)/ două consoane finale} are adesea un semnificat referitor la o lovitură, o ciocnire sau cădere, rezultatele unei lovituri, tăieri, sau căderi, un obiect ce cade/ lovește/ taie. Variația acestei matrice fonetice de tipul CVC ce subîntinde o arie semantică bine definită este suficient de mare încât să permită ipoteza spontaneității originare a imitației sunetelor din natură, încărcate ulterior cu semnificații desprinse din fenomenele observate. Inventariind cuvintele din această categorie din peste 70 de dicționare germane și englezești, Hilmer alcătuiește o listă ce se întinde pe 170 de pagini (e.g. *tap, top, tup, tip, pat, pot, put, pet, pit, bat, bot, but, bet, bit, hack, hock, huck, heck, hick, knap* – plus variante cu celelalte vocale –, la fel și *knat, knall, knar, klop, dump, bont, bunt, plump, klump, bump*etc.). În cazul tuturor acestor cuvinte, vocalismul este variat, unele serii conținând termeni formați cu toate cele cinci vocale (*a-e-i-o-u*), iar sensurile, încadrate într-o arie definită, sunt recurente, dezvoltând polisemii uimitor de asemănătoare ('lovitură', 'protuberanță', 'vârf', 'extremitate – boantă sau ascuțită –', 'cavitate') – desigur, îmbogățite cu diverse extinderi semantice, dar pornind de la aceste sensuri de bază. Deși

[2] „With projections: from the tiniest speck to the mightiest mountain, from the gently rounded knoll to the sharpest cliff, from the point to the edge, the ridge, the range (of hills and mountains). In the same manner are named projections which lie in a plain, as curves in the shore-line, Germ. *bucht, hafen*; bends and angles formed by rivers, projecting necks, spits, juttings, jetties etc. Other projections are part of larger units, as the buds, knobs, knots, knurl, cones, fruits or plants; or, the knuckles, joints, bones, warts, pimples, and other protuberances on animals and humans; or, the corners, edges, tops, points, tips, angles etc." (Hilmer, 1918).

[3] „They are still the most common occurrences, as any living language shows, if that evidence is needed" (Hilmer, 1918: 28).

Hilmer şi-a construit teoria pe baza celor două limbi germanice, perspectiva lui depăşeşte această arie lingvistică, aşa cum însuşi o intuieşte:

> „The test as to the correctness of my views, however, may be made with the vocabulary of any language, for the underlying laws are universal, although considerable material may be necessary before the truth will become apparent" (Hilmer, 1918).

Meritul lui cel mai important nu constă atât în atribuirea unei origini onomatopeice tuturor acestor cuvinte, cât în detectarea unor scheme cognitive recurente, care au drept punct de pornire cele trei concepte pe care el le stabileşte drept concepte primare – *masă (grămadă compactă), cavitate, protuberanţă* – sau conceptualizarea mişcărilor simple. Fiind noţiuni intrinsec legate de modul în care omul concepe lumea, în cea mai concretă formă a sa, fiecare dintre ele poate fi exprimată lingvistic printr-o formă fonetică ce redă sunetul unei lovituri, al unei căzături sau al unei mişcări bruşte, un lanţ întreg de elemente putând fi efectul unei asemenea mişcări:

> „The concepts of mass, projection, depression and of the 'simplest motions' are so readily associated with the sound-imitation of a blow, because of the nature of the phenomena which induce them (…). *They are the most fundamental of all concepts possible* [sublinierea noastră]. They are the bottom of the structure of associations (structurilor associative) in the human mind. Under the categories of mass, a projection and a depression, may be grouped all other concepts of form, if not directly, then by means of sub-heads. Hence, any speech-sounds associated with these three form-concepts may be transferred to any other form-concepts, but not vice versa. Similar is the relation between the concepts of the simplest motions (as of a blow) and all other concepts of action, although the matter in this case is somewhat more complicated" (Hilmer, 1918).

O analiză integrată şi o privire unitară asupra unor cuvinte ce păreau atât de diverse poate servi drept matriţă pentru explicarea multor termeni latineşti şi romanici consideraţi a avea origine necunoscută. De asemenea, se pot revela legături nebănuite între cuvinte similare fonetic, dar care păreau atât de diferite semantic încât se elimina orice posibilă relaţie genetică; acest fapt permite, pe de o parte, stabilirea unei etimologii, pe de altă parte, surprinderea exactă, aproape concretă, a sensului şi a evoluţiilor semantice, reflectând structurile cognitive funcţionale în limbi diferite, a căror depărtare spaţială şi temporală exclude influenţa reciprocă. De altfel, Hilmer însuşi menţionează la începutul articolului său:

> „It is not essential as far as the principle is concerned, from what language or languages we select our material, although it is advantageous to take it from a number of related dialects (the more the better) because the historical connections between them offer more suggestions than a single language or a number of unrelated languages, and thus make the task easier."

3. Studiu de caz

Ceea ce propunem este o aplicare, în linii mari, a ipotezei lui Hermann Hilmer la vocabularul limbii latine. Spaţiul şi timpul nu ne permit alcătuirea unui inventar complet, aşa cum a făcut Hilmer pentru germană şi engleză, prin urmare ne vom limita la un segment definit de termeni din dicţionarul latinesc, circumscrişi fonetismului T-U-Cons (*tub-, tuc-, tum-* etc).

Cel dintâi cuvânt care îşi înscrie semantismul în aria descrisă de Hilmer este *tūber*, având drept sensuri 'umflătură, excrescenţă, cocoaşă, nod, cucui' (cf. derivatul *tuberculus*); un termen considerat omonim, *tuber*, desemnează 'fructul păducelului', aşadar un element sferic, de mici dimensiuni. Etimologia propusă de Ernout-Meillet îl pune în relaţie cu verbul *tumeo* 'a umfla', fără a putea clarifica însă tipul de formaţiune, şi trimiţând spre v. isl. *Þufa*< **tūbh-*

(ecuația este pusă sub semnul întrebării de către autori). În *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch* al lui Pokorny, lat. *tuber* apare ca derivat al rădăcinii proto-indo-europene alternante **tēu-*, *təu-*, *teu̯ə-*, *tu̯ō-*, *tū̆-*, pentru care se propun sensurile 'a umfla; mulțime, grămadă; grăsime / gras, puternic; bubă'. Pokorny inventariază forme care presupun extinderea acestei rădăcini cu numeroase variante consonantice: *bh, g, k, l, m, n, r, s, t.* Așadar, structura fonetică a acestei rădăcini alternante ar fi [t] + [eu/ əu/ u/ uo] + [oclusivă / aspirată / sonantă / siflantă]. Michiel de Vaan (2008) presupune o relație cu alte cuvinte cu structura *TuP*, în special gr. τύφη'plantă cu care se umpleau perne și paturi', v. isl. *Þúfa* 'movilă, dâmb', dar conchide „these words do not make an IE impression, and there is no good etymology". În continuare, menționează el „*tuber* might reflect the root **teuH-* 'to swell', but the extension *-ber* is difficult to explain". Dacă însă pornim de la ipoteza unei originare reproduceri onomatopeice, consoana finală a rădăcinii, oclusiva sonoră *-b*, nu ar trebui să creeze dificultăți.

Alți termeni construiți pe fonetismul *T-U-B*, deși neîncadrați de Pokorny în această serie, sunt *tuba* 'trompetă' și *tubus* 'tub, țeavă'. Termenii sunt considerați și de Ernout-Meillet ca având origine necunoscută, iar de către Michiel de Vaan ca fiind împrumuturi non-IE (*s.v. tuba*).

Sensul de 'tub, țeavă' a fost observat de către Hubschmid (1955) ca fiind recurent în multe serii de termeni pe care el îi atribuie unui substrat pre-indo-european, întins, în viziunea sa, din Pen. Iberică până în Georgia – de aici și titlul cărții sale *Schläuche und Fässer* 'tuburi și tobe'. Ideea acestui substrat se bazează pe observarea acelorași corespondențe aparent inexplicabile de formă și sens între termeni ce se întind pe o arie lingvistică remarcabilă, acoperind nu doar zona indo-europeană, dar și Caucazul și limbile altaice (*ausserhalb der Romania sowie der türkisch-europäischen und türkisch-kaukasisch-persischen Lehnbeziehungen*); corespondențele dintre limbile romanice, arată el, adesea nu pot fi puse pe seama limbii latine, iar corespondențele dintre cuvinte romanice și germanice, bunăoară, nu răspund strict unei geneze indo-europene comune, întrucât ele se regăsesc și în limbi uralice. Chiar și o privire sumară asupra acestor serii de termeni scoate la iveală nucleul conceptual despre care vorbea Hilmer ca răspunzând unui bagaj originar al modului de percepere a lumii: ariile semantice pot fi reduse la conceptul de proeminență, cavitate, masă. Ca urmare a unei direcții recurente de dezvoltare semantică, putem observa apariția foarte frecventă a unui sens pe care îl regăsim în toate seriile de termeni: acela de 'trunchi', fie că în conceptualizarea lui se pornește de la ideea de proeminență, fie că apare ca urmare a transferului semantic de la acțiunea de a reteza la rezultatul unei tăieri (de aici 'buștean', 'buturugă', 'ciot' - partea rămasă după ce copacul a fost tăiat). Fără îndoială că denumirea formelor produse de natură va putea fi folosită și pentru desemnarea obiectelor făcute din acele elemente primitive și apoi se vor putea transfera asupra obiectelor făcute după același model, indiferent de material.[4] Astfel, denumirea pentru 'trunchi' sau 'par' va putea fi aplicată și stâlpului făcut din acest element, la fel cum numele de 'creangă' va putea desemna si țeava rezultată din scobirea pe dinăuntru a acelei crengi, și ulterior diferitele instrumente care pot rezulta de aici. Este cazul lat. *tubus* și *tuba*.

[4] „Sometimes implements may be developed gradually from primitive forms made by nature, and their speech-symbols may be transferred accordingly. This seems to have been the case with a large number of containers such as 'tubs', 'vats'; Germ 'butten' etc. Some things, which in a more primitive civilization suggested only form-concepts, may acquire specific values in the measure that they are utilized for one purpose or another, although no change of their physical structure is involved in this process (ex. trees, shrubs, grades, fruits etc)." (Hilmer, 1918).

Din aceeaşi serie face parte şi *tufa* (deşi nici el nu figurează în IEW) ‘moţ’, sens recurent şi în seriile analizate de Hilmer. Etapele evoluției semantice din care se poate desprinde acest semnificat – pornind fie de la ideea de proeminență ca imagine dată de o grămadă, fie de la conceptul de masă – ar fi, potrivit lui Hilmer: 1. Moviliță. 2. Grămadă, maldăr. 3. Mănunchi, smoc, ciorchine. 4. Pâlc, grup (de diverse lucruri sau oameni).

Conceptul de ‘umflare’, ‘umflătură’, este bine reprezentat în această serie, nu doar în lexicul latinesc, ci și în limbile IE citate de Pokorny. Din latină, menționăm verbul *tumeo* ‘a se umfla’ (cf. *tumor, tumidus, tumefacio*), *tubero, turgeo* ‘a fi umflat’.

Tumba, tumulus ‘movilă’ ‘ridicătură de pământ’, se înscriu în aceeaşi arie conceptuală şi în aceeaşi serie fonetică (cf. gr. τύμβα, τύμβος, irl. m. *tom* ‘deal, tufiş’, cymr. *tom* ‘deal’). Cu sensul de ‘excrescență’ observăm cuvântul *turio* ‘lăstar’, dar şi, pornind de la ideea de proeminență, *turris* ‘turn’, *tutulus* ‘coc şi beretă în formă conică’. Ideea de grămadă, transferată, conform schemei descrise de Hilmer, asupra mulțimii de oameni, se lexicalizează în formele *tumultus, turba* şi *turma*[5].

Verbele *tutari* şi *tueri* pot fi explicate pornind de la această bază: *tutari*, cu sensul de ‘a păzi’, pornește de fapt de la idea de ‘a se umfla pentru a păzi’, ‘a se umple de forță’ (pentru a-şi păzi partenerul pe câmpul de luptă – putem deduce acest sens dacă punem termenii în legătură cu ved. *táviti* ‘este puternic’, *tavấḥ* ‘puternic’, v. prus. *tūlan* ‘mult’ etc, după cum propun Ernout-Meillet). Dacă am atribui şi verbului *tueri* acelaşi sens inițial, de ‘a păzi’, am putea înțelege schimbarea lui semantică prin comparație cu evoluția fr. *garder, regarder*, it. *guardare*: pornind de la sensul de ‘a păzi’ ele ajung, prin intermediul ideii de ‘a nu scăpa din ochi’ / ‘a ține sub ochi’, să desemneze actul de ‘a privi’ în sine – o schemă cognitivă reflectată aşadar şi în alte limbi.

Conceptul de ‘cavitate, adâncitură’, este reprezentat de semantismul termenului cu extindere în *-r-*, ca şi *turris*, anume *turibulum*, desemnând un tip de vas.

Există și o altă categorie de termeni, a căror valoare onomatopeică inițială devine evidentă prin raportare la semantism: *tundo* ‘a lovi, a bate cu lovituri repetate şi cu un instrument contondent, a ciocăni’, sau lat. *tudito* ‘a izbi, a lovi’ (cf. *tudes*). Cele două formațiuni sunt derivate de la aceeaşi rădăcină stabilită de Pokorny, **tēu-, təu-, teu̯ə-, tu̯ō, tū̃-*, căreia însă Ernout-Meillet îi atribuie sensul de ‘a lovi’, nu de ‘a umfla’, cum propunea Pokorny. Ernout-Meillet constată aceeaşi posibilitate de lărgire a radicalului cu diverse consoane, cf. gr. τύπτω, ved. *tuñjanti* ‘ei lovesc’ etc. De altfel, *s.v. studeo*, autorii dicționarului observă: „il y a en indo-européen une série de mots à **(s)t-* ou **(s)p-* initial qui désignent des chocs et ce qui en résulte”. Faptul că ei reține numai consoana / consoanele inițiale ca fiind stabile în cadrul termenilor ce desemnează lovituri este justificat de varietatea de forme care pot reda acest concept, tocmai ca urmare a originii lor onomatopeice: reproducerea fonetică a sunetului unei lovituri poate căpăta nenumărate forme. *Tundo* este, cel mai probabil, compus din radicalul onomatopeic **tum- / *tun-* şi verbul *dō*, precum *man-do* (*manum dare*), *uen-do* (*uenum dare*) etc.

Aşadar am putut vedea cum se leagă, pe baza unei scheme cognitive foarte bine atestate și frecvente, termeni latinești pentru care dicționarele etimologice caută surse distincte.

[5] Vaan (2008, *s.v. turma*) notează cu totală incertitudine: „The noun *turma* may or may not be related to *turba*. If related, it might point to both words being loanwords, with b and m as different renderings of a labial consonant in the donor language”.

Similitudinea formală a acestor termeni este de multe ori ignorată din cauza lipsei de percepere a rețelei semantice care subîntinde evoluțiile de sens ce pornesc de la un nucleu comun.

Urmărind totodată termenii romanici care, pe baza formei și a sensului, pot fi integrați în aceeași arie semantică, suntem puși în situația de a de a face o alegere: fie îi vom considera termeni moșteniți, deși neatestați în forma sau cu sensul respectiv, fie îi vom cataloga drept creații spontane romanice (cum procedează îndeobște DCECH), apărute din aceleași rațiuni onomatopeice ca termenii latinești sau proto-indo-europeni, și reproducând o aceeași schemă fonetică și semantică. Cel mai sugestiv exemplu este cel al radicalului propus de REW, 8975, *tŭm(b)* și analizat drept onomatopee cu sensul de 'cădere', 'zgomot (produs de o cădere), bubuit'. Deşi neatestat în latină, REW nu îl marchează cu asterisc, considerând probabil că o asemenea onomatopee trebuia să fi existat ca atare. Termenii menționați ca descendenți sunt: rom. *tumbă*, v.it. *tomare* 'a cădea cu capul în jos', valon. *tumé* 'a cădea', fr. *tomber*, prov. *tombar* 'a cădea', sp. *tumbar* 'a se rostogoli', ptg. *tumba* 'bubuit'. Pe lângă aceste verbe al căror semantism se explică limpede prin valoarea onomatopeică, REW include în serie și sp., ptg. *tomar* 'a lua', care figurează în DCECH ca având etimologie necunoscută. Sensul aparent inexplicabil devine însă inteligibil dacă pornim de la cat. *tomar*'a prinde în mână ceva care cade', având aşadar la bază tot idea de cădere, precum celelalte verbe romanice.

Alt radical propuse de REW ca etimon onomatopeic pentru termeni romanici este *tunt*, care ar fi furnizat atât lexeme romanice desemnând diverse tipuri de zgomot (bresc. *tontoñá* 'a hârâi, a scânci', mant. *tontonar* 'a bâzâi' etc.), cât și cuvinte care, pornind de la sensul de 'teșit, tocit, lipsit de ascuțime' și urmând o schemă semantică întâlnită frecvent, se lexicalizează cu sensul de 'prost' (rom. *tânt, tont*, sp. *tonto*). În sensul presupus ca inițial valoarea onomatopeică – a reproducerii sunetului unei tăieri – este încă vie.

În același timp, întâlnim termeni romanici care, în ciuda formei care ar permite afilierea lor ca descendenți ai unui etimon cert latinesc, nu pot fi asociați cu acesta din cauza neconcordanței semantice: de exemplu, sp. *tormo* 'stâncă singulară', 'bulgăre de pământ', 'bucată', pe care REW o menționează *s.v. turma* – căruia îi atribuie sensul de 'turmă' – este dificil de afiliat acestui etimon, întrucât schimbarea semantică nu ar fi justificată (deși REW încearcă o explicație semantică și morfologică, derivând sensul de 'bucată' sau 'piesă unică' de la o presupusă extragere a părții dintr-un colectiv interpretat ca neutru plural, *turma*> **turmum*). Totuși, sensurile de 'stâncă', 'bulgăre de pământ' sau 'bucată' pot fi reduse fără dificultate la conceptele primare despre care vorbește Hilmer: proeminență / masă sferică, grămăjoară. Prin urmare, nu devine o prioritate stabilirea etimonului latinesc, atâta timp cât acceptăm că radicalul, cu diverse avataruri în limbile indo-europene și romanice, își poate extinde sau înnoi forma în spiritul unei reproduceri spontane, primare, a unor sunete din natură asociate conceptelor esențiale (așa cum face DCECH de foarte multe ori – deși nu în cazul de față). Dacă o refacere spontană a rădăcinii, pentru a surprinde efecte fonosimbolice, este încă dificil de demonstrat, ne putem raporta la varietatea lexicală nebănuită – pentru că neatestată în totalitate – a latinei vulgare. Inventarierea formelor romanice ce își corespund între ele, în absența unui etimon atestat în latina scrisă, impune o reevaluare a latinei vorbite și o acceptare a resurselor creativității lingvistice pentru acea perioadă de trecere de la latină la limbile romanice. Observând modul de reconstruire a radicalelor proto-indo-europene propus de Pokorny, multitudinea de variante oferite, alternanțele prezente în fonetismul unei rădăcini (ajungându-se până la 20-30 de variante ale aceluiași radical), putem transfera imaginea multivariabilității și asupra latinei orale, știut fiind că oralitatea favorizează variația lingvistică.

4. Concluzii

Pornind de la analiza lui Hermann Hilmer asupra cuvintelor de origine onomatopeică în engleză și germană, și având sub ochi concluziile sale prezentate în "The origin and growth of language", am încercat să arătăm că schemele mentale ce pornesc de la concepte de bază sunt recurente cel puțin în limbile avute de noi în vedere, latină și limbile romanice. Astfel, conceptele primare enunțate de Hilmer, *masă, protuberanță, cavitate*, precum și cele referitoare la mișcări simple precum căderea sau lovirea, își regăsesc o multitudine de expresii lingvistice, care la bază se arată a fi fost simple reproduceri ale sunetelor ce însoțesc aceste mișcări. Am analizat în lucrarea de față numai familia de cuvinte formată pe radicalul **tu-/ teu-* (+ extinderi diverse) așa cum îl reconstruiește Pokorny, însă forme similare ca structură fonetică și semantism se regăsesc de nenumărate ori în limbă, având o pondere remarcabilă.

Dat fiind că la baza acestor termeni, după cum am încercat să arătăm, se află onomatopee, putem formula următoarele constatări:

- multivariabilitatea limbii vorbite – indiferent că este vorba de latină vulgară sau de limbile romanice în toată complexitatea lor (orală, dialectală, diastratică etc.) – favorizează permanent apariția de forme noi, care circulă, se conservă sau dispar; faptul că doar o mică parte dintre ele pătrund în limba standard și se întâmplă să fie consemnate în scris este dovedit de bogăția de forme prezente în atlasele lingvistice, atestând o inepuizabilă creativitate lingvistică.
- eventuala conștientizare a originii fonosimbolice poate determina o întărire, o reîmprospătare periodică a corpului fonetic, susținută de identitatea de percepție din partea vorbitorului asupra diverselor sunete prezente în natura înconjurătoare. Atunci când intervine această conștientizare, onomatopeele nu se supun legilor fonetice obișnuite. Desigur însă, dacă se pierde motivația originară, cuvântul va suferi transformările fonetice uzuale care îl vor îndepărta de asocierea originară concept – sunet. Dar trebuie să ținem cont de existența fonosimbolismului activ, care poate interveni în istoria unui cuvânt, contribuind la schimbarea lui fonetică neașteptată, chiar în situația în care asocierea este secundară (prin etimologie populară sau remotivare onomatopeică), și nu originară.

Bibliografie

DCECH – Corominas, Joan/ Pascual, Jose A.. 1980[2]. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.

Ernout, A./ Meillet, A. 2001[4] (1932[1]). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klinksieck.

Hilmer, Hermann. 1914. *Schallnachahmung, Wortschöpfung und Bedeutungswandel: auf Grundlage der Wahrnehmungen von Schlag, Fall, ... dargestellt an einigen Lautwurzeln der deutschen und der englischen Sprache*. Halle, M. Niemeyer.

Hilmer, Hermann. 1918). "The origin and growth on language", *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 17, No. 1 (Jan., 1918), pp. 21-60.

Hubschmid, Johannes. 1955. *Schläuche und Fässer: Wort-und sachgeschichtliche Untersuchungen mir besonderer Berücksichtigung des romanischen Sprachgutes in und ausserhalb der Romania sowie der türkisch-europäischen und türkisch-kaukasisch-persischen Lehnbeziehungen*. Berna, A. Francke.

Pokorny, Julius. 1930-1932. *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, Berlin, Walter de Gruyter.

Proto-Indo-European Etymological Dictionary – A Revised Edition of Julius Pokorny's Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch, Indo-European Language Revival Association, 2007, http://dnghu.org/.

REW - Meyer-Lübke. 1992[3] (1911[1]). *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag,

Vaan (de), Michiel. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden / Boston, Brill.

Elena Iuliana BUGHIRICĂ
(Universitatea din București)

Virtuțile practice ale înțeleptului la Cicero

Abstract: (The Practical Virtues of the Sage in Cicero). In his writings, Cicero delineates a portrait of the sage in two instantiations: the contemplative and the practical one. The Latin writer's eclectic philosophical spirit and his traditional moral attitude are to be found in the description of the sage-philosopher or sage-man of action.
In his treatises of moral practice, Cicero designates important historical characters for the practice, in real life, of the ideal of wisdom put forth in his theoretical studies. Hence the mentioning in his discourses of such characters as Scipio Aemilianus, Laelius, Scipio Africanus, Cato Maior, whose bottomline thinking was effectiveness of action. Starting from the concept of *humanitas*, the writer draws up the profile of the *vir bonus et sapiens*, which included any of his dialogues characters.
Through reconciling contemplation with action, Cicero correlates *sapientia* with several fundamental social and political concepts such as *lex, societas, iustitia, utilitas.* This is the perfect context for the setting up of a debate about the perfect city, the best form of governance, about the best statesman, the perfect legislation or the effective duty.

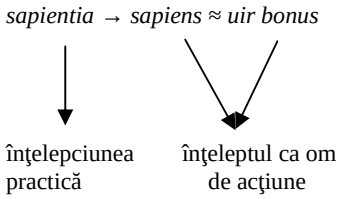
Keywords: *Sapientia*, moral practice, action, Prudentia, character

Rezumat: Cicero alcătuieşte în scrierile sale un portret al înţeleptului în cele două ipostaze: contemplativă şi practică. Spiritul filosofic eclectic şi atitudinea morală tradiţională a scriitorului latin se regăsesc în descrierea înţeleptului-filosof sau a înţeleptului-om de acţiune.
În tratatele de morală practică, Cicero desemnează importante personaje istorice care să exerseze în viaţa practică idealul sapienţial propus în tratatele teoretice. De aceea, apar în discursuri Scipio Aemilianus, Laelius, Scipio Africanus, Cato Maior sau alţi cunoscuţi reprezentanţi ai Cercului Scipionilor, a căror coordonată de gândire era eficacitatea acţiunii. Pornind de la conceptul de *humanitas*, scriitorul realizează profilul acelui *vir bonus et sapiens*, în care se pot regăsi oricare dintre personajele dialogurilor sale.
Punând în acord contemplaţia şi acţiunea, Cicero corelează cu *sapientia* câteva concepte sociale şi politice fundamentale: *lex, societas, iustitia, utilitas.* În acest context este potrivit să dezbată despre cetatea ideală, despre cea mai bună formă de guvernământ, despre cel mai bun conducător, despre legislaţia perfectă ori despre îndatorirea eficientă.

Cuvinte-cheie: *sapientia, prudentia*, morală practică, acțiune, personaj

1.Alegerea şi prezentarea personajelor

1.1. Prin definireaunui domeniu,*sapientia*, şi a unei persoane care să-l descrie (i.e. referent), *sapiens*, Cicero îşi propune nu doar să exerseze preocuparea sa pentru filosofie, ci şi să aprofundeze sensul specific al înţelepciunii romane. În acest context, decodificarea imaginii înţeleptului contemplativ o face *uir bonus*, înţeleptul ca om de acţiune, însumând toate virtuţile tradiţionale romane.



Şi acesta este un ideal în sine, dar unul conform „filosofiei umanismului" (Nicolet, Michel 1961, 82) aşa cum o reformulează Cicero. *Humanitas,*ideea de a aparţine speţei umane, care conciliază *φιλανθρωπία*şi *παιδεία,*constituie o filiaţie asemănătoare celei pe care o au membrii aceleiaşi *gens* ori ai aceleiaşi cetăţi[1]şi poate fi regăsită la diferitele niveluri ale expunerii filosofice morale. În corelaţie cu acest tip de *humanitas* alcătuieşte Cicero profilul lui *uir bonus et sapiens,* identificabil cu fiecare dintre personajele alese a fi interlocutori în dialogurile sale:

> *Ut enim leges omnium salutem singulorum saluti anteponunt, sic uir bonus et sapiens et legibus parens et ciuilis officii non ignarus utilitati omnium plus quam unius alicuius aut suae consulit.* (*Fin.,* 3, 19, 64)
>
> „Căci după cum legile pun mai presus de binele fiecăruia în parte binele tuturor, tot aşa bărbatul iscusit şi înţelept, ca unul care se supune legilor şi nu îşi nesocoteşte îndatorirea de cetăţean, se îngrijeşte de folosul tuturor mai mult decât de cel al unuia anume sau de al său."

Excelenţa funcţiei morale este realizabilă pentru cel înţelept în momentul îndeplinirii îndatoririi civice, un tip de *officium perfectum,* care are ca scop eficacitatea şi cultivarea conştiinţei de apartenenţă la grup, înălţată, în spaţiul roman, la rang de „religie".

Propunerea unui asemenea ideal moral face ca alegerea unor personaje care să dezvolte liniile acestui model, mai cu seamă în dezbateri teoretice care au consemnat predecesori iluştrii în literatura filosofică greacă, să nu fie tocmai facilă. Totuşi, au fost alese două criterii determinante: unul evidenţiază punctul de vedere ciceronian, respectiv desemnarea unor personaje care să întruchipeze idealul sapienţial pe care îl construieşte în tratatele teoretice; celălalt valorifică percepţia majorităţii, întrucât era cunoscut prestigiul acelora în istoria Romei. Primul element ţine de impunerea concepţiei filosofice proprii; cel de-al doilea urmăreşte accesibilitatea dialogurilor ciceroniene şi atingerea unui scop didactic. Iar aceasta nu trebuie interpretată ca o formă de vanitate, cât mai degrabă ca o conştientizare a misiunii sale scriitoriceşti.

Totodată, prezentarea unor idei filosofice, generate de o veritabilă *cultura animi* (*Tusc.,* 2,5, 13), impunea alegerea unei elite spirituale, cu atât mai mult cu cât, cunoscând preceptele elenistice, filosofia nu însemna doar un tip determinant de formaţie intelectuală, ci şi adoptarea unui mod de viaţă, exigent din punct de vedere moral, care să ajungă „să in-formeze omul în întregime" (Marrou 1997, 323). Şi, întrucât scrierile ciceroniene de morală se convertesc într-o *exhortatio adphilosophiam*, autorul recurge la forma dialogată[2], construită în parte de fiecare personaj-interlocutor.

1.2. Cine sunt „interpreţii" rolului de înţelept? În primul rând oameni importanţi din viaţa social-politică şi culturală a epocii Scipionilor. Nu întâmplător, *De re publica* îi reuneşte pe Scipio Aemilianus, Laelius, Philus, Manilius, Rutilius, Tubero, Fannius şi Scaeuola, *De amicitia* are ca prim titlu *Laelius,* iar *De senectute* pe cel de *Cato Maior.* Cicero însuşi este moştenitor direct al acelora, fiindu-le un permanent interlocutor fictiv într-o structură stilistică în măsură să îi permită realizarea intenţiei comunicării. Fără să fie bănuit de anacronism, arpinatul aduce sub ochii cititorilor aceste personaje care şi-au păstrat prestigiul în timp. Consacrându-i istoria, ei devin, într-un fel, garanţi morali incontestabili ai

[1] Ceea ce creează o datorie de solidaritate, amiciție sau respect (Grimal 1973, 89).

[2] Fac excepție ultimele două scrieri, din 44, *De fato* și *De officiiis*, care sunt tratate filosofice propriu-zise, formă literară mai puțin întâlnită în epoca clasică (Martin, Gaillard 1981, 185).

expunerilor filosofice. Oferind prin modul lor de viaţă un model de acţiune, este firesc să fie preocupaţi de principiile filosofiei morale şi politice.

Totodată, nu trebuie uitat faptul că meritul acestor oameni a fost şi acela de a facilita pătrunderea la Roma a filosofilor greci, integrându-i în conştiinţa romană. Ori, plasându-şi dezbaterile filosofice într-un trecut al „revoluţiei spirituale" (Grimal 1975, 255) şi, îndeosebi, atribuindu-le unor mari nume din istoria Romei, Cicero reuşeşte să facă mai accesibile publicului nişte discuţii care păreau a fi doar ale teoreticienilor greci sau ale „iniţiaţilor". Altfel spus, prin aceste artificii literare, se ajunge ca „filososofia grecilor în interpretare romană să treacă din condiţie de fapt de cultură în aceea de structură mentală" (Vlăduțescu 1991, 11). În acest cadru are un plus de justificare evidențierea unor valori esenţiale pentru mentalitatea romană, precum *uirtus, honestum* sau *sapientia.*

Scipio Aemilianus, un personaj emblematic pentru dialogurile de morală practică[3], fiul eroului providenţial pentru istoria romană, Scipio Africanus, alături de cei reuniţi în Cercul său, îşi consacră *otium*-ul fundamentării spiritualității romane, pornind de la exercițiul filosofic[4]:

> *Ac tamen si qui sunt qui philosophorum auctoritate moueantur, dent operam parumper atque audiant eos quorum summa est auctoritas apud doctissimos homines et gloria; quos ego existimo, etiamsi qui ipsi rem publicam non gesserint, tamen quoniam de re publica multa quaesierint et scripserint, functos esse aliquo rei publicae munere. (Rep.*, 1, 7, 12)
>
> „Şi totuşi, dacă există cumva vreunii care sunt impresionaţi de prestigiul filosofilor, să se străduiască o vreme şi să îi asculte pe aceia care au prestigiu şi faimă în faţa celor mai învăţaţi oameni; eu unul socotesc că aceia, deşi nu s-au ocupat de treburile statului, totuşi şi-au îndepinit oarecum îndatorirea faţă de acesta, întrucât au cercetat şi au scris multe despre stat."

Acesta este principiul care îi călăuzeşte, în egală măsură, pe cei din Cercul Scipionilor şi pe Cicero: a acţiona pornind de la cunoştinţele teoretice ale înţelepţilor.

P. Grimal (1975, 255) avea să constate că „una dintre problemele filosofiei romane a fost întotdeauna concilierea cunoaşterii abstracte şi a acţiunii"[5], pe care, însă, morala tradiţională romană le pune în acord (*Orat.*, 3, 57). Alcătuind (indirect, prin calitatea sa de interlocutor) un profil intelectual al lui Scipio, Cicero configurează, în fapt, un portret imaginar care apare la confluenţa lui *usus*, cu *mos maiorum* şi *doctrina* (*Rep.*, 1, 22, 36). Formaţia culturală a Scipionilor presupunea studiul filosofiei aristotelice, care le-a facilitat instituirea unei metode de reflecţie „pragmatică" (bazată pe analiza virtuţilor sociale, atât de potrivită pentru a explica spiritul vremii). Concentrându-şi dialogul în jurul lui Scipio şi al tovarăşilor săi, Cicero face o alegere deliberată, ştiind că prin intermediul lor s-a cristalizat reflecţia politică naţională (Grimal 1975, 259), preconizată de Polybius.

În Cercul Scipionilor se dezbate raportul dintre *otium* şi *negotium* şi posibilitatea de a sistematiza acţiunea politică. Philus, considerat unul dintre spiritele speculative ale Cercului, aplică realităţii republicane romane o dilemă sceptică (André 1966, 159) opunând *iustitia* şi *sapientia* (*Rep.*, 3, 15, 24), două concepte complementare altfel.

[3] Apare atât în *De re publica*, primul dintre tratatele filosofice, dar şi mai târziu în *Laelius* şi *Cato Maior*.
[4] Acest tip de *otium* conduce la echilibrul social (André 1966, 310-315)
[5] Afirmaţia este valabilă şi pentru spaţiul filosofiei greceşti de până la Aristotel, unde una dintre aporiile cele mai frecvente ale problemei morale era cea a uniunii dintre *βίοςθεωρητικός* şi *βίοςπρακτικός.*

Sapientia iubet augere opes, amplificare diuitias... imperare quam pluribus, frui uoluptatibus, pollere, regnare, dominari; iustitia autem praecipit parcere omnibus...suum cuique reddere, sacra, publica, aliena non tangere.

„Înțelepciunea cheamă către sporirea influenței, mărirea averilor...către a stăpâni asupra cât mai multora, a se bucura de plăceri, a avea cât mai multă putere, a conduce, a supune; însă dreptatea arată drumul spre grija față de toți... spre a da fiecăruia ce e al său, spre a păstra neatinse lucrurile sfinte, cele publice și pe cele ale străinilor".

Printr-un astfel de sofism, Philus respinge teza (avându-i adepţi pe Laelius şi Scipio (*Rep.*, 3, 35, 47), de fapt pe Cicero însuşi), potrivit căreia *iustitia* este fundamentul statului. Interesant este că *sapientia* nu atestă aici sensul unei ştiinţe politice, cum apare adeseori în *Republica*, ci presupune o abilitate vicleană, care trimite chiar la ideea unui amoralism politic[6]. În ce priveşte opoziţia dintre *sapientia* şi *iustitia*, Cicero nu stabilise încă (la momentul acestui tratat), în mod ireversibil, coordonatele celor două noţiuni, din perspectivă stoică, dar în acest context este adeptul lui Laelius şi Scipio (prin urmare, nu admite o astfel de opoziţie).

Un alt element important pentru Cercul Scipionilor este că, sub influenţa directă a lui Panaetius, care le oferă cadrul teoretic necesar, „se consacră victoria eroului asupra înţeleptului, a unei *uirtus* romană asupra la *σοφία* greacă, a geniului concret al poporului asupra abstracţiei filosofice" (Valente 1956, 159)[7], respectiv întâietatea vieţii active față de cea contemplativă. Atât Scipio, Laelius, Tubero cât şi Philus se raportează la esenţa calităţii morale, *uirtus.* M. Pohlenz (1934) citează un imn închinat acestei uirtuţi de către Lucilius, unul dintre poeţii apropiaţi Scipionilor: *uirtus* nu semnifică un entuziasm iraţional, ci se confundă cu o apreciere justă a realităţii şi a îndatoririlor, fiind in terminologia stoică un atribut al lui *λογικὸνζῷον*. În *De officiis* (1, 43, 153), definind *sapientia* drept *princeps omnium uirtutum*, Cicero justifică perspectivele mai largi pe care cunoaşterea le deschide acţiunii, urmând învăţătura lui Panaetius. Cercetând lucrurile sub aceste premise, Pohlenz demonstrează că în concepţia stoicismului mediu apar unite exigenţele cunoaşterii şi ale acţiunii[8].

De aici pornesc delimitările dintre aspectul contemplativ şi cel practic al înţelepciunii, pe care le impune Cercul Scipionilor prin Panaetius. Scipio era conştient în egală măsură de semnificaţia reflecţiei, dar şi de cea a înţelepciunii practice[9]. Laelius atribuie aceeaşi virtute (*amicitia*) şi celor preocupaţi de practica socială, dar şi filosofilor:

...et ii, qui ad rem publicam se contulerunt, et ii, qui rerum cognitione doctrinaque delectantur. (*Lael.*, 23)

„...şi cei care s-au dedat treburilor publice, şi cei care sunt atraşi de cunoaşterea lucrurilor şi de învăţătură".

Reconcilierea dintre gândire şi acţiune o aduce un alt concept,*societas* (sau *communitas*), care stabileşte o anumită ierarhie a îndatoririlor:

[6] În urma unei atente analize semantice se poate observa că trăsătura contextuală/ percepție defavorabilă/, care stabilește opoziția dintre cei doi termeni, este aferentă lexemului *sapientia* exclusiv în acest context.

[7] Exprimarea autorului este uşor exaltată în dorinţa de a evidenţia existenţa unei concepţii filosofice romane, dar merită reţinută, acesta fiind motivul pentru care am citat-o.

[8] După cum semnifică şi formula lui Posidonius (*Fragmenta* 428, 10): *τὸ ζῆν θεωροῦντα τὴν τῶν ὅλων ἀλήθειαν καὶ τάξιν καὶ συνκατασκευάζοντα αὐτὴν κατὰ τὸδυνατόν*. („A trăi contemplând adevărul tuturor lucrurilor şi ordinea şi dispunerea acestora, după putinţă.").

[9] Cf. *Rep.*, 1, 29, 45: *Quos cum cognosse sapientis est, tum uero prospicere inpendentis, in gubernanda re publica moderantem cursum atque in sua potestate retinentem, magni cuiusdam ciuis et diuini paene est uiri.*

Etenim cognitio contemplatioque naturae manca quodam modo atque inchoata sit, si nulla actio consequatur. Ea autem actio in hominum commodis tuendis maxime cernitur; pertinet igitur ad societatem generis humani; ergo haec cognitioni anteponenda est. (*Off.*, 1, 43, 153)

„De fapt, cunoaşterea şi contemplarea naturii este într-un fel ştirbită şi incompletă dacă nu este urmată de acţiune. Acestă acţiune se observă cel mai bine la oamenii care îşi manifestă interesele; prin urmare ţine de instinctul social al neamului omenesc; de aceea trebuie pusă mai presus de cunoaştere".

Eficacitatea acţiunii era o coordonată de gândire pentru membrii Cercului. De aceea, Scipio exaltă *prudentia ciuilis* (*Rep.* 2, 25, 45), capacitatea de a conduce printr-o previziune înţeleaptă, o trăsătură determinantă a spiritului roman, şi chiar speculativul Philus admite rolul abilităţii politice. În tratatele de morală practică, *sapientia* devine o noţiune politică sau implică o cultură politică, legată de sfera acţiunii (*Rep*., 3, 35, 47: *sapientia est quae gubernet rem publicam*). O dovadă este faptul că Laelius îşi datorează, în parte, supranumele de Sapiens acestei virtuţi capitale[10]; îl dobândeşte ca pe o recompensă şi pentru activitatea sa politică înţeleaptă (*Lael., 65: est enim boni viri, quem eundem sapientem*). Acest *cognomen* valorifică latura practică a înţelepciunii în complexitatea ei, evidenţiind prestigiul pe care îl avea, în spaţiul roman republican, politica alături de gândirea abstractă[11]. Astfel se ajunge ca două noţiuni, *sapientia* şi *prudentia*,diferite în plan filosofic, potrivit vechiului stoicism[12], să se identifice la nivelul scopurilor sociale (André 1966, 176). Un exemplu în acest sens este Laelius, care ilustrează prin calitatea numită *sapientia* modalitatea de a aplica inteligenţa şi cultura în analiza situaţiei sociale, excelând în cultivarea unei virtuţi, în egală măsură spirituală şi socială, respectiv *amicitia*. Neimplicarea în viaţa politică, impusă de diferite şcoli filosofice ca o condiţie a unui mod de viaţă conform cu înţelepciunea, constituie în lumea romană o carenţă pentru cel care vrea să fie recunoscut ca *sapiens.*

Nevoia de a recurge la *exempla* îl determină pe Cicero să aducă în prim plan un alt apărător al faimoasei *uirtus Romana*, un contemporan al epocii Scipionilor, şi anume Cato Maior. Cicero îi recunoaşte distincţia, cu precădere la nivelul a două trăsături: *grauitas*, impusă de conştiinţa lui *mos mtaaiorum*, şi *prudentia*, calităţi pe care le cultivă şi la vârsta senectuţii cu aceeaşi vigoare (*Lael.*, 6: *Cato, quia multarum rerum usum habebat; multa eius et in senatu et in foro uel prouisa prudenter uel acta constanter uel responsa acute ferebantur; propterea quasi cognomen iam habebat in senectute sapientis*). Cato este modelul paradigmatic al lui *uir bonus*, al însumării virtuţilor specifice civismului tradiţional roman[13]. Totodată, perioada în care se remarcă severul Cato este una de vârf pentru Republică, de cultivare a tuturor valorilor pe care le implică *libertas*, o vreme ideală sau cel puţin idealizată a Romei, cu atât mai mult cu cât i se contrapun neliniştile prezentului (ale secolului I a. Chr.). Acesta este motivul şi prilejul pentru Cicero de a-şi crea un cadru aproape imaginar, cu o Romă care, în egală măsură, triumfă prin victoriile sale şi este atrasă

[10] În *De re publica* Laelius este un apărător al vieții active, în controversă cu Tubero și Philus, adepți ai vieții contemplative (Boyancé 1967, 16). Dar în *Laelius*, același *cognomen*, Sapiens, cu referință la același personaj, are semnificația grecescului *σοφός*, din limbajul filosofic: *Te autem alio quodam modo non solum natura et moribus, verum etiam studio et doctrina esse sapientem, nec sicut uulgus sed ut eruditi solent appellare sapientem.* (*Lael., 7*)

[11] *Lael*., 6: *...scimus L. Atilium apud patres nostros apellatum esse sapientem...Atilius, quia prudens esse in iure ciuili putabatur.*

[12] *Off*., 2, 2, 5: *Sapientia autem est, ut a ueteribus philosophis definitum est, rerum diuinarum et humanarum causarumque, quibus eae res continetur, scientia.*

[13]Spre deosebire de Laelius, pentru Cato, supranumele Sapiens are în *De re publica* aceeași specificitate semantică pe care o regăsim și în tratatul ulterior, *De amicitia*.

de domeniul filosofiei şi al artelor. Seneca va recurge la acelaşi artificiu ca şi Cicero, alegându-şi ca personaj al unuia dintre tratatele sale despre înțelept, *De constantia sapientis*, pe un urmaş demn al lui Cato Maior.

Nici personajele celorlalte dialoguri nu sunt alese la întâmplare. În *De legibus*, Cicero îi are ca interlocutori pe fratele său Quintus şi pe unul dintre cei mai apropiaţi şi constanţi prieteni ai săi, Atticus, cunoscut datorită opţiunii sale pentru viaţa contemplativă. La acest tip de *otium* îl indeamnă şi pe Cicero:

> *...sic tu a contentionibus, quibus summis uti solebas, quotidie relaxes aliquid, ut iam oratio tua non multum a philosophorum lenitate absit.* (*Leg*., 1, 4, 11)
>
> „ ... astfel şi tu, zi de zi, să te refaci întrucâtva după înfruntările, pe care le ai cu prisosinţă, pentru ca discursul tău nu se deosebească cu mult de blândeţea vorbelor filosofilor".

Atticus apare ca un model de înţelepciune tocmai datorită iscusinţei prin care a reuşit să păstreze un echilibru între spiritul speculativ şi acţiune, într-o epocă atât de tulburată şi în iminentă transformare. Prin modul său de viaţă este mai aproape de înţeleptul grec decât de cel roman. În ce priveşte activitatea în cetate este consecvent propriei opţiuni politice (spre deosebire de tendinţele contradictorii ale caracterului ciceronian)[14].

1.3. În tratatele teoretice, în care *sapientia* apare în registrul cel mai înalt, este firesc ca personajele dialogului să fie cunoscuţi oameni de cultură, adepţi ai diferitelor curente filosofice. Ca urmare, în *De finibus* apar epicureul L. Manlius Torquatus, stoicul M. Cato, academicul M. Pupius Piso, iar în *De natura deorum*, conversaţia se desfăşoară între academicul C. Aurelius Cotta, epicureul C. Velleius şi stoicul Q. Lucilius Balbus. Acest artificiu literar îi dezvăluie metoda: bazându-se pe o investigaţie ce constă în *disputatio in utraque parte*, Cicero ajunge la scheme care ţin de arta demonstraţiei şi a argumentării.

Apelând la personaje emblematice, fie din epoca Scipionilor, fie din vremea sa, Cicero alcătuieşte un tip de naraţiune mixtă, în care apare ori ca narator-interlocutor, ori în spatele personajelor care se exprimă direct în dialog. Iar acestă formă literară dialogată are şi un iz al tensiunii dramatice, întrucât uneori autorul dispare în umbra personajelor sale, lăsându-l pe cititor să intuiască poziţia acestuia. În ce priveşte structura acestor *dialogi*, se disting trei tipuri: cel platonician, cel stoic şi cel ciceronian (Cizek 1994, 201). Problematica înţelepciunii şi a înţeleptului sunt dezbătute sub toate aceste forme.

2. *Sapiens* şi *sapientia* între teoria şi practica politică

2.1. Stabilind drept criteriu pe cel al cronologiei literare, se pare că Cicero a început prin a exploata valenţele unui tip de *sapientia* practică, identică cu *prudentia*, şi nu pe cele ale înţelepciunii contemplative. Însă, parcurgând cu atenţie *De re publica* sau *De legibus*, este evident că acestea presupun un cadru filosofic general, faţă de care temele îndelung discutate în tratatele menţionate nu sunt decât o aplicaţie. Pornind de la o anumită concepţie asupra lumii, Cicero află o modalitate de a „personaliza" filosofia, de a expune în spaţiul roman o paradigmă a universalei *sapientia*.

Expunerea conceptelor sociale sau politice constituie un prilej de a da vieţii contemplative o justificare morală, şi tocmai de aceea porneşte de la idealul de înţelepciune, în acordul stabilit (din plan ontologic) cu *deus* şi *natura* (*Fin*., 3, 7, 23: *omnia officia a*

[14] Aşa cum se evidenţiază aceste lucruri din literatura epistolară.

principiis naturae proficiscantur, ab iisdem necesse est proficisci ipsam sapientiam). Iar *perfecta sapientia* se descoperă universului uman prin *ratio* (*Tusc.*, 2, 22, 51). Prin urmare, este firesc să se dezbată problema cetăţii ideale ori a celei mai bune forme de guvernământ ori a celui mai bun conducător, întrucât întreaga istorie a lumii, se înţelege că şi cea a Romei, se supune unui plan raţional. Iar acest plan devine lege, ca o expresie a utilităţii comune în ce priveşte dispunerea societăţii (Nicolet; Michel 1961, 50) impusă de acea *recta ratio*, care este împărtăşită doar înţeleptului. În spiritul exigenţelor reflecţiei teoretice, Cicero transpune această sinteză a conceptelor fundamentale:

> *Igitur doctissimis uiris proficisci placuit a lege... ut idem definiunt, lex est ratio summa insita in natura, quae iubet ea quae facienda sunt, prohibetque contraria. Eadem ratio, cum est in hominis mente confirmata et confecta, lex est.* (*Leg*., 1, 6, 19)
>
> „Aşadar, oamenii cei mai învăţaţi au considerat că trebuie să se înceapă cu legea... după cum tot ei o definesc, legea este raţiunea supremă sădită în natură; ea porunceşte cele ce trebuie făcute şi le împiedică pe cele contrare. Aceeaşi raţiune, odată ce a fost întărită şi statornicită în mintea omului, devine lege."

Legea este cea care apropie cel mai mult cetatea divină de cea terestră, prin impunerea unei ordini a lumii şi prin constrângerea exercitată asupra omului în a practica binele (Boyancé1967, 14-15) Potrivit succesiunii logice din structura argumentativă a dialogurilor ciceroniene, *lex* nu poate fi întâlnită în forma desăvârşită decât în spiritul divin şi în cel al înţeleptului contemplativ, acestea două fiind co-raţionale:

> *Ergo ut illa diuina mens summa lex est, idem, cum in homine est ratio, lex est: ea vero est perfecta in mente sapientis.* (*Leg.*, 2, 5, 11)
>
> „Aşadar, după cum spiritul divin constituie legea supremă, tot astfel, de vreme ce în spiritul omului există raţiune, există şi lege; iar aceasta este desăvârşită în mintea înţeleptului."

Fiind înzestrat cu raţiune, omul îşi dezvoltă instinctul social, *societas/communitas*, care instituie reconcilierea dintre virtuţile teoretice şi cel practice ale înţelepciunii. Împotriva filosofilor care pretind că doar slăbiciunea firii omeneşti explică gruparea într-o comunitate şi că doar forţa menţine coerente astfel de asocieri născute din necesitate, Cicero aduce o concepţie nuanţată, unde utilitatea se contopeşte cu dreptatea. După cum prosperitatea cetăţilor se datorează cunoaşterii legilor naturii, în acelaşi spirit trebuie înţeles raportul dintre *ratio* şi *iustitia* (*Off.*, 1, 7, 20-24), a cărui ignorare l-a condus pe Philus la o eroare de judecată (*Rep.*, 3, 15, 24). Scipio (prin intermediul căruia se exprimă de fapt Cicero) consideră, în mod firesc, că acest raport stă la temelia teoriei statului:... *coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus* (*Rep.*, 1, 39).

2.2. Teoria utilităţii sociale a statului, care presupune implicarea şi inter-relaţionarea virtuţilor colective (printre care se află şi *sapientia*, când are coordonate politice), este fundamentală în a explica triumful Romei (*Rep.*, 3, 4, 7). Plecând de la acestă idee, Polybius (*Hist.*, 6, 47, 1) subliniază convergenţa a două elemente esenţiale în reuşita „aventurii" romane: o lege a istoriei, *νόμος*, şi excelenţa instituţiilor, *ἔθη*.Aceste noţiuni sunt valorificate de Cicero la nivelul descrierii unei *sapientia regalis* (*Rep.*, 2, 12, 24) sau *sapientia maiorum* (*Rep.*, 2, 16, 30), în funcţie de care Roma se identifică cetăţii ideale. În acest context, *sapiens* este cel care trebuie să se ocupe de *res ciuiles*:

> *Tamen arbitrarer hanc rerum ciuilium minime neglegendam scientiam sapienti, propterea quod omnia essent ei praeparanda, quibus nesciret an aliquando uti necesse est.* (*Rep.*, 1, 6, 11)

„Totuşi aş ţine seama de faptul că înţeleptul nu trebuie să nesocotească nicidecum acestă cunoaştere a treburilor cetăţii, întrucât el ar trebui să aibă pregătite toate lucrurile de care, cine ştie, urmează să se folosească vreodată."

Dacă Platon a alcătuit un sistem politic coerent şi logic, care suscita mintea înţeleptului (sau mai precis a filosofului) în a stabili principiile care-l fac să funcţioneze, Cicero, în schimb, invocă înţeleptul doar pentru a-l călăuzi în desemnarea celei mai bune forme de guvernământ, una moderată şi mixtă, adică un fel de *interregnum* (*Rep.*, 1, 29, 45). Acest sistem care îmbină forma regalităţii, a aristocraţiei şi a democraţiei nu este unul imaginar, precum republica platoniciană, ci se confundă cu guvernământul Romei. Scriitorul roman nu face decât „o demonstraţie *a posteriori* a vocaţiei providenţiale care a făcut din Roma un imperiu", în timp ce Platon „a fondat *a priori* condiţiile ideale ale cetăţii perfecte" (Grimal 1975, 260). Deşi Th. Mommsen (1988, 340) este destul de circumspect în privinţa gradului de adevăr istoric al reflecţiei ciceroniene asupra statului, întrucât e posibil ca romanul să exalte uneori gloria republicii sale (aşa cum îl predispun pe de o parte forma literară şi libertatea ficţională, pe de altă parte realitatea social-politică a vremii sale), totuşi se poate observa că propune spre analiză o constituţie romană reală, bine structurată (cel puţin în perioada în care acesta a fost respectată).

Având în vedere că la baza formei ideale de guvernământ stă *sapientia*, este firesc ca cel care întruneşte trăsăturile unui conducător desăvârşit să fie descris ca *sapiens*, după cum fusese şi întemeietorul Romei (*Rep*, 2, 6, 11):

Sic huic (tyranno) oppositus alter, bonus et sapiens et peritus utilitatis et dignitatis ciuilis, quasi tutor et procurator rei publicae; sic enim appellatur quicumque erit rector et gubernator ciuitatis. (*Rep.*, 2, 29, 51)

„Astfel, acestuia i se opune celălalt, iscusit şi înţelept şi priceput în ce priveşte folosul şi prestigiul adus cetăţii, ca un apărător şi bun administrator al statului; căci aşa este numit oricine va fi conducător şi cârmaci al cetăţii."

Reunind concepţiile stoice şi peripateticiene referitoare la instinctul social, înţeleptul ciceronian le află o finalitate: *utilitas*, un argument practic al stoicului *κοινωνικὸνζῷον*(un echivalent al cunoscutei formule aristotelice *πολιτικὸνζῷον*), dar, totodată şi unul teoretic împotriva epicureilor sau a cinicilor care propovăduiau doar căutarea individuală a înţelepciunii. Virtuţile active şi cele teoretice ale unicei *sapientia* (ca un concept filosofic) sunt conjugate în persoana conducătorului ideal. Vocaţia gândirii politice este, prin excelenţă eficacitatea; „adevărata cultură este cea a cetăţeanului: ea îl pregăteşte să-şi îndeplinească îndatoririle publice" (Michel 1960, 5), cea care nu exclude funcţia speculativă a înţelepciunii, ci o revalorifică în acest context:

...fuisse sapientiam, tamen hoc in ratione utriusque generis interfuit quod illi uerbis et artibus aluerunt naturae principia, hi autem institutis et legibus. (*Rep.*, 3, 4, 7)

„...totuşi în ce priveşte metoda fiecăruia a existat diferenţa că aceia au dat temei ordinii universale a naturii prin cuvinte şi meşteşuguri, iar aceştia prin rânduieli şi legi publice."

Filosoful și omul politic (cu sensul de aparținător al unei πόλις) sunt reuniți sub semnul aceleiaşi înţelepciuni, *sapientia*. Cicero chiar induce o orientare a conceptului, adaptând idealul moral, pe care îl propune imaginarul înţelept stoic din tratatele teoretice, realităţii romane, prin integrarea acestuia în paradigma lui *uir bonus.*

3. Concluzii

Fie că este un personaj mitologic, fie unul dintre cei şapte înţelepţi (Thales, Solon sau Bias), fie „părintele filosofiei", Socrates, sau unul dintre cei mai cunoscuţi filosofi greci (Aristoteles, Platon, Pythagora), fie unul dintre cetăţenii de frunte ai Republicii (Cato, Laelius, C. Fabricius, M. Curius, Tib. Coruncanius, L. Atulius), poate fi în egală măsură numit *sapiens*, întruchipând figura înţeleptului contemplativ sau a înțeleptului om de acţiune. Uneori, Cicero găseşte potrivit să folosească superlativul *sapientissimus* (de pildă, atunci când îl invocă pe Platon) pentru a marca importanţa subiectului tratat sau, cu efect stilistic, pentru a realiza liniile de excelenţă ale unui portret. În oricare dintre situaţii *sapiens* este un atribut emblematic.

Conștiința de *ciuis Romanus* îl determină pe Cicero să alcătuiască un portret al înțeleptului om de acțiune cu evidente trăsături specifice idealului civic roman.

Bibliografie

Tratate, studii, articole

André, Jean-Marie.1966. *L'*otium *dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne, Thèse*. Paris: Université de Paris.

Boyancé, Pierre. 1967. «Cicéron et la vie contemplative», în *Latomus*, 26, 1, p. 3-26.

Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*, vol. 1. Bucureşti: Societatea „Adevărul".

Davies, J. C.. 1971. "The Originality of Cicero's Philosophical Works", în *Latomus*, 30, 1, p. 105-119.

Dupont, Florence. 1982. «Cicéron, sophiste romain »,în *Langages*, 65, p. 23-46.

Fantham, Elaine. 1996. *Roman Literary Culture from Cicero to Apuleius.* Baltimore and London: John Hopkins University Press.

Garbarino, Giovanna. 1965-1966. "Evoluzione semantica dei termini *sapiens* e *sapientia* nei secoli III e II a. C., în *Atti della Accademia delle Scienze Morale, Storiche e Filologiche*, Torino, 100, p. 253-284.

Goldschmidt, Victor. 1953. *Le système stoïcien et l'idée de temps*. Paris: J. Vrin.

Grilli, Alberto. 1986. "Il concetto di filosofia in Cicerone", în *Latomus*, 45, 4, p. 855-860.

Grimal, Pierre. 1973. *Civilizația romană*. Traducere și note de Eugen Cizek. București: Editura Minerva.

Grimal, Pierre. 1975. *Les Siècle de Scipions.Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques.* Paris: Aubier.

Grimal, Pierre. 1986. *Cicéron*. Paris: Fayard.

Guthrie, W. K. C.. 1975. *A History of Greek Philosophy*, vol. IV. Chambridge: University Press.

Hadot, Pierre. 1997. *Ce este filosofia antică?*. Traducere de George Bondor și Claudiu Tipuriță. Prefață de Cristian Bădiliță. Iași: Polirom.

Hariman, Robert. 2003. *Prudence: Classical Virtue, Posttmodern Practice*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Hellegouarc'h, J. 1963. *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris: Les Belles Lettres.

Klima, Ursula. 1971. *Untersuchungen zu dem Begriff* sapientia. Bonn: Rudolf Habelt.

Lepore, Ettore. 1954. *Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda republica.* Napoli: Istituto italiano per gli studi storici.

Luck, Georg. 2000. *Ancient Pathways and Hidden Pursuits: Religion, Morals and Magic in the Ancient World*. Michigan: University of Michigan Press.

Marrou, Henri-Irénée. 1997. *Istoria educației în antichitate*. Traducere și cuvânt înainte de Stella Petecel. București: Editura Meridiane.
Martin, René, Gaillard, Jacques. 1981. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Scodel.
Michel, Alain. 1960. *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*. Paris: Presses Universitaires de France.
Michel, Alain. 1977. *L'humanisme cicéronien et la fin de la République* în Guy Serbat (coord.), *Rome et nous: initiation à la littérature et à la civilisation latines*. Paris: A & J Picard, p. 89-104.
Michel, Alain. 2001. *Cicéron, philosophe romain* în Clara Auvray Assayas, Daniel Delattre (coord.), *Cicéron et Philodéme. La polémique en philosophie. Études de littérature ancienne*. Paris: Édions Rue d'Ulm, p. 51-60.
Mommsen, Theodor. 1988. *Istoria romană*, vol III. Traducere de Joachim Nicolaus. Cuvânt înaite de acad. Emil Condurachi. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
Nicolet, Claude, Michel, Alain. 1961. *Cicéron*. Paris: Le Seuil.
Ruch, Michel. 1958. *Le prooemium philosophique chez Cicéron. Essai sur la gènese et l'art du dialogue.* Paris: Les Belles Lettres.
Sansen, Raymond. 1975. *Doctrine de l'amitié chez Cicéron. Exposé. Source. Critique. Influence.* Lille: Presses Universitaires de Lille.
Valente, Milton. 1957. *L'étique stoicienne chez Cicéron*.Paris: Presses Universitaires de France.
Vlăduțescu, Gheorghe. 1991. *Filosofia în Roma antică*. București:Editura Albatros.
Wheeler, Everett L. 1988. *Stratagem and the Vocabulary of Military Trickery.* Leiden: E. J. Brill.
Wheeler, Everett L. 1988. "Sapiens and Stratagems: the Neglected Meaning of a Cognomen", în *Historia*, 37, 2, p. 166-195.
Wiśniewski, Bohdan. 1983. « Devoir et plaisir chez Cicéron », în *Latomus*, 42, 3, p. 597-600.

Ediții de texte

Von Arnim, Hans F. A.. 1903-1924. *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Lipsiae: Teubner.
Mueller, C. F. W.. 1878-1905. *M. Tullii Ciceronis scripta quae manserunt omnia.* Lipsiae: Teubner.

Antuza GENESCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Estetica macabrului în tragediile senecane

Abstract: (The Aesthetics of the Macabre in Seneca's Tragedies) From a stoical perspective, the Senecan tragedies are the field on which man confronts his destiny in a battle between *ira* and *furor*, on the one hand, and reason on the other. Seneca's plays focus on extreme circumstances and pathological characters. From a visual, macabre viewpoint, Senecan characters belong to the category of the monstrous. They are actors in a lugubrious performance and should be analysed not based on the criteria of sanity, but those of insanity that goes beyond the limits of a troubled human mind. Seneca creates an astounding aesthetic category of diabolical male and female prototypes. His characters gradually give up their human features and culminate in a terrifying demonic representation for which both the playwright and his audience had a peculiar kind of admiration.
The shocking macabre side of Seneca's tragedies intensifies the act of killing, the symbol of revenge and the concepts of *dolor*, *ira*, *furor*, *nefas* and *fatum* with which murder blends naturally and indissolubly and which are embodied in emblematic characters like Medea and Thyestes, who lend their names to the tragedies discussed in this paper. The feast of male cruelty follows the fascinating female demonic performance ending with the metamorphosis of the witch. In opposition to the blood that boils in the characters' mind and soul, *sanguis*, the blood that flows too slowly from Seneca's veins, will become the symbol of death seen not as a tragic end, but as moral and spiritual emancipation.

Keywords: Senecan tragedies, macabre, *sanguis/cruor*, *ira*, *furor*

Rezumat: Din perspectivă stoică, tragediile senecane reprezintă câmpul pe care se desfăşoară lupta dintre om şi destin, dintre *ira* şi *furor*, pe de o parte, şi gândirea corectă, raţiunea, pe de alta. Ele gravitează în jurul unor situaţii şi caractere extreme, dominate de patologic. Din perspectiva macabrului vizual, personajele senecane trec în categoria monstruosului, susţinând un spectacol lugubru, şi vor trebui cântărite nu după criteriile normalităţii, ci ale unei sminteli ieşite din limitele omenescului. Lui Seneca îi reuşeşte o neaşteptată estetică a diabolicului feminin şi masculin. Gradual, eroii săi renunţă la uman în favoarea inumanului, ajungând la un apogeu al terifiantului demonic pentru care Seneca, odată cu spectatorii lui, nu-şi poate reţine admiraţia.
Componenta estetică macabră, şocantă amplifică gestul criminal, simbolul răzbunării şi al conceptelor de *dolor*, *ira*, *furor*, *nefas* şi *fatum*, cărora crima li se asociază natural, indisolubil, în personaje antitetice şi emblematice ca Medeea şi Thyestes, care dau şi titlul tragediilor discutate în lucrarea de faţă. Ospăţul cruzimii masculine vine în completarea unui diabolic feminin fascinant, încheiat cu metamorfozarea vrăjitoarei. În contrast cu sângeleclocotitor din mintea şi sufletul personajelor, *sanguis*, sângele scurs prea molcom din venele sinucigaşului Seneca, va deveni simbolul morţii care, pentru tragediograful filosof, nu va fi deloc tragică, ci eliberatoare moral şi spiritual.

Cuvinte cheie: tragedii senecane, macabru, *sanguis/cruor*, *ira*, *furor*

Introducere

La o punere în balanţă a exegezelor dedicate operei lui Seneca, se va constata că dezbaterile pe marginea operei sale filosofice în proză le domină pe cele privitoare la tragedii. Aceasta nu înseamnă că filosoful l-ar fi pus în umbră pe tragediograf. Dimpotrivă, dramele senecane reiau suficiente idei din opera filosofică pentru a fi privite ca o ilustrare oportună, dacă nu necesară, a acestora, o modalitate de a le susţine valabilitatea şi viabilitatea.

Seneca este renumit pentru scenele sale de violenţă şi teroare, evitate în mod intenţionat de tragediile greceşti din care s-a inspirat. Tragediograful latin dovedeşte o înclinaţie spre magie, supranatural şi macabru care va fi împrumutată, imitată şi amplificată de dramaturgii epocii elisabetane. „Voit «teratologice»" (Grimal 1992, 384), tragediile senecane gravitează în jurul unor situaţii şi caractere extreme, dominate de patologic, care, odată depăşind faza de paroxism, trec în categoria monstruosului. Iar dacă personajele se lansează în monologuri interminabile o fac numai ca să încerce a se defini, a se justifica şi, eventual, a da o lecţie de morală. Seneca este un „patologist înzestrat cu talent literar" (Cizek 1972, 161), care scrie rapoarte despre malformaţii de mentalitate şi comportament generatoare de suferinţă demonizantă. Din perspectivă stoică, tragediile senecane sunt câmpul pe care se desfăşoară lupta dintre destin şi om, dintre *ira* şi *furor*, pe de o parte — „*Mânia* fie-ţi arma, fii gata să izbeşti/Cu *furie* cumplită!"[1] (*accingere* ira *teque in exitium para/*furore *toto*) [s. n.] —, şi gândirea corectă, raţiunea, ceea ce Francesco Giancotti numeşte *mens bona* (Terenţiu, Seneca 1966, XXV), pe de alta: „Mai bine tu, *furie* smintită,/ De neîntâlnita crimă, de crudul sacrilegiu/ Păzeşte-mă"[2] (*melius, a, demens* furor*!/ incognitum istud facinus ac dirum nefas/a me quoque absit*) [s. n.].

Ira este crima comisă de o *mens vitiata*. Iniţial o stare, se amplifică, se prelungeşte şi devine o atitudine, una absolut contrară naturii umane. Este a doua fază în procesul metamorfozării în fiinţa monstruoasă de care vorbeşte Eugen Cizek (Cizek 1994, 463), urmând lui *dolor*, prezentă la începutul acţiunii dramatice. Mânia cucereşte şi mintea, subordonându-şi toate celelalte simţiri. Inhibă acea *dolor* care îi face pe oameni să fie slabi. Iar când se declanşează *ira sanguinis*, urmează *furor*, faza a treia, care îl face puternic numai pe omul slab sau laş din fire. *Ira* este, aşadar, o maladie care transformă *sanguis* în *cruor*, culminând, prin *furor*, cu *nefas*, crima, „nelegea/sălbatică şi cruntă"[3] (*nefas/ atrox, cruentum*), actul nepermis de zei, comis de personaje care, odată ce au ucis, vor fi cântărite nu după criteriile normalităţii, ci ale unei sminteli ieşite din graniţele omenescului: „Să se înfrunte *crime* şi săbii să scrâşnească,/ Nici *ura*, nici ruşinea să nu aibă măsură/ Şi *furia* cea oarbă să le-nfierbânte mintea"[4] (*nec sit* irarum *modus/pudorue, mentes caecus instiget* furor) [s. n.].

Magia crimei ritualice, dusă la perfecţiune de eroii senecani, atinge apogeul în cele două tragedii ale răzbunării, *Medeea* şi *Thyestes*. Dacă în *Medeea* cuvântul dominant e „mânie", în *Thyestes*, acesta e înlocuit cu „crimă" şi sinonimele lui, „fărădelege", „nelege", „nelegiuire", repetate obsedant.

[1] *Medeea*, v. 51-52. Toate versurile din această tragedie citate aici în limba română sunt preluate din: Terenţiu. Seneca. 1966. *Teatru*. În româneşte de Nicolae Teică şi de Ion Acsan. Prefaţă şi note de Eugen Cizek. Bucureşti: Editura pentru Literatură. Versurile în limba latină sunt preluate de pe site-ul http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.medea.shtml.
[2] *Ibidem*, v. 930-931.
[3] *Thyestes*, v. 194-195. Toate versurile din această tragedie citate în limba română aici sunt preluate din: Seneca. 1979. *Tragedii*. Vol, I. Studiu introductiv, traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu. Bucureşti: Editura Univers. Versurile în limba latină sunt preluate de pe site-ul http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.thyestes.shtml.
[4] *Ibidem*, v. 26-27.

Femininul criminal

Tragedie senecană de tip *cruor*, *Medeea* se concentrează pe episodul mitologic în care vrăjitoarea Medeea şi argonautul Iason, fugiţi din Iolcos, unde au rămas şi fără lâna de aur, şi fără tronul mult râvnit de Iason, s-au refugiat în Corint. Aici, Iason decide să-şi părăsească soţia pentru a se căsători cu Creusa, fiica regelui Creon. În răgazul de o zi pe care îl obţine înainte de a fi exilată, Medeea o ucide pe Creusa cu daruri otrăvite şi dă foc cetăţii, iar în final, spre pedepsirea soţului său, îşi va ucide copiii şi-şi va căuta scăparea în nori.

În lucrarea *De ira*, Seneca identifică relaţiile dintre cele patru elemente primordiale, focul, aerul, pământul şi apa şi patru categorii temperamentale: fierbinte, rece, uscat şi umed. În virtutea acestor conexiuni, se poate afirma, fără ezitare, că Medeea este un personaj aflat sub semnul căldurii, al focului care încinge sângele precum vinul mintea. La ea, mânia izbucneşte cu o sete neomenească de sânge care trebuie vărsat ca să-l potolească pe al ei, mult prea fierbinte şi clocotitor. Crudei fiice a râului Phasis nu-i pasă că se răneşte pe sine, câtă vreme îl face să sufere şi pe Iason.

Medeea recunoaşte că suferă de sminteală: „delirul mă împinge/Încolo şi-ncoace”[5] (*incerta uecors mente non sana feror/partes in omnes*). Mai mult, e victima unei uri sălbatice, care o anunţă că a venit vremea să lovească din nou, ca atunci când a comis „nelegiuirea crudă” împotriva lui Pelias şi a pus la cale alte „barbare omoruri”, din dragoste pentru Iason. Basileul Corintului vede în ea o femeie nemiloasă, cu „fire bărbătească” şi mânuitoare de leacuri ucigaşe. În replică, Medeea îl previne că „greu întorci un suflet, cuprins de-nverşunare/ Din căile mâniei”[6] (*Difficile quam sit animum ab ira flectere*). Unde duce mânia premergătoare măcelului? La declararea pe faţă a identităţii ei „însângerate”, un act eliberator: „Azi sunt Medeea! Mintea mi-e meşteră în rele”[7] (*Medea nunc sum; creuit ingenium malis*).

„Cine-i umbra păşind şovăitor,/ Cu membre ciopârţite? Vrei, frate, ispăşire?/ Ţi-o dau în întregime!”[8] (*... cuius umbra dispersis uenit/incerta membris? frater est, poenas petit:/dabimus, sed omnes.*) Aşa începe una dintre cele mai violente scene senecane: pradă halucinaţiilor, Medeea îşi va sacrifica cel dintâi băiat pentru a răscumpăra păcatul uciderii lui Absyrtus. Copiii, constată ea, sunt fără păcat şi fără vină, întocmai ca fratele ei. Sângele fraged umple scena. Medeea intră în casă târând după ea prima victimă şi împingându-l pe celălalt băiat din urmă. „Iată, s-a săvârşit omorul,/dar nu şi răzbunarea”[9] (*uade, perfectum est scelus,/ uindicta nondum*), anunţă ea. Urmează uciderea celui de-al doilea copil, pe acoperiş, de data asta cu o satisfacţie şi mai mare, pentru că e de faţă şi Iason cel nemânjit cu sânge.

Sânge curge mult, dar Medeea doreşte să-l vadă picurând până la ultimul strop: „În tihnă gustă-ţi fapta, nu fi grăbită, ură!”[10] (*Perfruere lento scelere, ne propera, dolor*). În ultimă instanţă, vrea să şi-l scoată cu desăvârşire pe Iason din minte, din trup, din viaţă, aşa că îi va înăbuşi existenţa în sânge: socrul şi mireasa lui sunt deja îngropaţi în ruine, arşi de vii, iar copiilor urmează să le pregătească mormântul. Îi aruncă în braţe lui Iason cele două cadavre, iar ea fuge în văzduh, în carul tras de şerpi. De-abia acum, când nu mai are al cui sânge să-l verse, e totul încheiat. De-abia acum, când hotărăşte personajul-

[5] *Medeea*, v. 123-124.
[6] *Ibidem*, v. 203-204.
[7] *Ibidem*, v. 910.
[8] *Ibidem*, v. 963-965.
[9] *Ibidem*, v. 986-987.
[10] *Ibidem*, v. 1016.

dirijor al acestei simfonii a lui *cruor*, se încheie tragedia. Triumfă maleficul, moartea şi sângele ca însemn roşu al ei.

Graţie fascinaţiei pentru personajele demonice, lui Seneca îi reuşeşte o neaşteptată estetică a diabolicului feminin, şi interior, şi exterior. Dacă, la Fedra, acesta e cu predilecţie lăuntric, la Medeea, el va dobândi, de la un moment dat, şi manifestări fizice izbitoare. Seneca a manifestat întotdeauna interes deosebit pentru schimbările de fizionomie apărute ca urmare a mutaţiilor sufleteşti: „Obrajii ei aprinşi sunt roşii,/ Paloarea-nvinge rumeneala/ Şi schimbătorul chip culoarea/ Prea multă vreme nu-şi păstrează”[11] (*Flagrant genae rubentes,/ pallor fugat ruborem./ nullum uagante forma/ seruat diu colorem*).

Seneca insistă asupra aspectului fizic al cazurilor de nebunie. Cu neîndoielnic har de patolog, alcătuieşte şi în proză un adevărat tablou clinic al celor care nu sunt cu mintea întreagă. Astfel, nebunii prezintă simptome clare, precum aerul îndrăzneţ şi ameninţător, fruntea încruntată, expresia severă, mersul agitat şi clătinat, mâinile într-o continuă frământare involuntară, respiraţia sacadată; „ochii le scânteiază şi sunt gata să le sară din orbite; obrajii lor sunt ba palizi, ba roşii ca sângele care fierbe în adâncul inimii; le tremură buzele, dinţii li se încleştează sau scrâşnesc, ca şi cum ar vrea să mănânce pe cineva, li se face părul măciucă, îşi pocnesc încheieturile; scot gemete, urlă, încep să vorbească brusc şi fără înţeles.” (Seneca, *De ira*)[12].

Medeea se regăseşte în totalitate în tabloul de mai sus, reluat în portretul pe care i-l face doica şi la care corul, Iason şi Creon adaugă, în diverse momente ale tragediei, tuşe esenţiale:

- expresia feţei: „Pe chip având pecetea cumplitei nebunii” (*furoris ore signa lymphati gerens*); „vine, foc şi pară,/Întruchiparea urii: chip năpădit de chin” (*furit/ fert odia prae se: totus in uultu est dolor*);
- ochii: „rotind privirea aţâţată/ De furie” (*uultus citatus ira/ riget*);
- obrajii: „obrajii-i ard ca para” (*flammata facies*);
- respiraţia: „răsuflă greu şi iute” (*spiritum ex alto citat*);
- manifestări orale nepotrivite: „Răcneşte” (*proclamat*); „geme, plânge” (*queritur gemit*);
- mersul: „Încolo şi încoace ea fuge răvăşită” (*talis recursat huc et huc motu effero*); „Îşi poartă pretutindeni paşii/Ca o tigroaică” (*huc fert pedes et illuc,/ ut tigris*);
- trecere bruscă de la o stare la alta: „îi scaldă potop de lacrimi ochii/Surâde” (*oculos uberi fletu rigat,/renidet*); „şovăie, te-nfruntă, e-aprinsă” (*haeret: minatur aestuat*); „ba ura, ba iubirea încolo şi încoace/ De ce te duc?” (*uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor/diducit?*).

Avem în *Medeea* o variantă feminină a *Portretului lui Dorian Gray*, cu diferenţele impuse de epoca în care a trăit Seneca: vrăjitoarea nu face pacte, ci invocă echivalentul de atunci al diavolului, şi anume „ceata umbrelor tăcute, zei ai lumii subterane”[13] (*Comprecor uulgus silentum uosque ferales deos*). Este portretul-robot al criminalului odios, marcat de trăsăturile identificate de Seneca în *De ira* şi ilustrate în tragedii.

[11] *Medeea*, v. 858-861.
[12] Cartea I, 1 şi Cartea a III-a, 4.
[13] *Medeea*, v. 740.

Masculinul criminal

Pentru o mai uşoară înţelegere a notoriului şir de fărădelegi atride, comise în „casa-n care/s-a fost născut urgia”[14] (*inuisas domos/ostendit iterum*), e oportună o scurtă antepoveste: Tantalus, fiu al lui Zeus, l-a oferit zeilor la un ospăţ pe fiul său, Pelops, tăiat şi gătit. Aflând ce mâncare li s-a pus pe masă, olimpienii nu s-au atins de ea. La porunca lor, una dintre zeiţele destinului a adunat bucăţile din trupul ciopârţit, le-a fiert într-un cazan sacru şi l-a readus pe Pelops la viaţă. Vraja pe care crunta Medee refuză s-o ducă la capăt în cazul lui Pelias a avut efectul scontat în cazul celui care va deveni tatăl gemenilor Atreus şi Thyestes şi al fratelui lor, Chrysippus. Gemenii, avizi de putere, îl vor omorî pe Chrysippus. Exilaţi de Pelops şi refugiaţi la Micena, ei vor încerca să se ucidă reciproc în mai multe rânduri, pentru a pune stăpânire pe cetate. Thyestes va ajunge amantul Aeropei, soţia lui Atreus. Descoperind adulterul, Atreus îl va exila şi-şi va pune la cale răzbunarea.

În acest moment începe tragedia senecană al cărei titlu, *Thyestes*, este, de data acesta, numele victimei, nu al călăului. Umbra îngrozită şi confuză a lui Tantalus, cel pedepsit de zei să moară veşnic de foame şi de sete, este chemată din Hades ca să-şi astâmpere stomacul la ospăţul sinistru pregătit de propriii ei nepoţi.

Corespondent masculin al Medeii, Atreus suferă de „furie smintită”. Asemenea ei, va scăpa nevătămat în final, după ce va comite omoruri crâncene. E o victimă a mâniei, însă nu o va recunoaşte atât de frecvent ca Medeea, pentru că, la el, *ira* sufocă orice alt sentiment şi dorinţă, iar dacă i se întâmplă s-o conştientizeze, o face doar ca să o intensifice: „vai, pieptul meu nu arde/ Destul în trâmba urii, îi place să se umple/ De patimi ca un monstru”[15] (*Non satis magno meum/ ardet furore pectus, impleri iuuat/ maiore monstro*). Încă o dată, răzbunarea nu va vărsa sângele duşmanului, ci al copiilor săi nevinovaţi. Şi, pentru că o asemenea faptă ieşită din limitele normalului nu poate avea loc decât într-un spaţiu special, se va desfăşura, evident, un ritual macabru. Sanctuarul lui Atreus este plasat într-un codru care n-a văzut toporul, lângă o mlaştină murdară ca apa Styxului, unde „tot ce-ngrozeşte auzul/ Aici se vede-aevea:”[16] (*Quidquid audire est metus/ illic uidetur*). Jertfele vii sunt aşezate pe altare, iar Atreus ia în mână instrumentul aducător de răzbunare.

Urmează o imagine cu conotaţii cel puţin neaşteptate: se zguduie pământul, în partea stângă a cerului cade o stea care lasă în urmă o brazdă neagră, iar vinul vărsat pe vatră se transformă în sânge. E momentul premergător sacrificiului propriu-zis, al conotaţiilor intens religioase, anticipând Prefacerea din viitoarele slujbe creştine, când vinul se transformă în sângele lui Isus Christos, înlesnind comunicarea cu Dumnezeu a preotului şi, prin mijlocirea lui, a celor care se vor cumineca. Preţ de-o clipă, sacrificiul pare, dacă nu mai uşor de acceptat, măcar mai justificat, datorită unei posibile implicări a zeilor. Apare chiar şi cuvântul „miracol”! Însă versurile amăgesc, pentru că miracolul, în loc să purifice, îngrozeşte, iar Atreus nu are de gând să invoce zeii, ci să-i înspăimânte. Nu ştie pe care nepot să-l răpună mai întâi prin „cruntă crimă”, pentru ca nu cumva „nelegea să calce ritualul”. Până la urmă, Atreus „cel sălbatic”, unchiul „cel groaznic”[17] înfige spada în tânărul Tantal şi nu se opreşte decât atunci când mâna îi ajunge în gât. Apoi îi taie capul lui Plisthene.

[14] *Thyestes*, v. 3-4.
[15] *Thyestes*, v. 253-254.
[16] *Ibidem*, v. 670-671.
[17] *Ibidem*, v. 726.

Moartea victimelor vine încet: un leş şovăie o vreme cu sabia în gât, într-un instantaneu al morţii. Celălalt cade la pământ, în timp ce capul său „aleargă cu geamăt fără noimă". O asemenea scenă cere o pauză de suspans, de închis ochii şi alungat spaima. Nu se întâmplă aşa. Seneca e necruţător şi pune corul să-l ataţe pe vestitor să povestească mai departe. Atreus, ca un leu sătul, „cu botul ud de sânge şi foamea-i potolită", dar „neîmblânzit în furii"[18] (*cruore rictus madidus et pulsa fame/ non ponit iras*), ucide a treia oară. Sabia intră în pieptul nepotului şi-i iese prin spate, iar copilul stinge focul cu lichidul vieţii, încheind prima parte a sacrificiului.

Decis parcă să mulţumească şi gustul cel mai avid de sânge, în partea a doua a ritualului, Seneca surprinde momentele când viaţa se scurge din trupul încă necuprins de *rigor mortis*, când organele, separate unele de altele, păstrează în ele memoria sângelui şi trăiesc mai departe ca şi când ar fi posibil să reziste în afara corpului. Unele par a nu ceda nici deasupra flăcărilor, eliberând ecoul gemetelor scoase de leşurile care plâng după viaţă sau protestează împotriva nelegiurii şi nedreptăţii. Tragediograful se întrece pe sine în următorul tablou macabru, un festin al răzbunării în care nu mai stăpâneşte nici mânia, nici ura, ci patologicul:

„Mai tremură desprinse din trupuri mărunţaie,
Viscere mişcă încă şi inimi bat de spaimă.
Atreu dezbină fibre şi-apoi ghiceşte soarta
Privind venele calde care palpită-n spasme.
Prielnică e jertfa: îşi vede fără grijă
De masa lui Thyeste. El însuşi taie trupul
Ce-i despărţit de membre şi-ndată, apoi, taie
Chiar de la umeri braţe şi ligamente curmă.
Despoaie articulaţii şi crunt retează oase,
Doar faţa le-o fereşte şi mâinile în rugă.
Înfige-ntr-o frigare o parte din viscere
Ce-şi picură grăsimea la foc domol, iar restul
Le aruncă-ntr-o căldare cu apă clocotindă.
Şi-aici le joacă flăcări. A treia oară focul
A fost adus pe vatra ce tremură de groază
Şi arde fără voie. Strigă-n frigări ficaţii
Nu poţi să ştii: gem trupuri sau flacăra
scalâmbă?"[19]

erepta uiuis exta pectoribus tremunt
spirantque uenae corque adhuc pauidum salit.
At ille fibras tractat ac fata inspicit
et adhuc calentes uiscerum uenas notat.
Postquam hostiae placuere, securus uacat
iam fratris epulis. Ipse diuisum secat
in membra corpus, amputat trunco tenus
umeros patentis et lacertorum moras,
denudat artus durus atque ossa amputat;
Tantum ora seruat et datas fidei manus.
Haec ueribus haerent uiscera et lentis data
stillant caminis, illa flammatus latex
candente aeno iactat. Impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. Stridet in ueribus iecur;
nec facile dicas corpora an flammae magis
gemuere.

Nu încape îndoială că Atreus o depăşeşte pe Medeea în cruzime şi că n-ar fi ezitat să-şi omoare propriii copii, dacă aşa i-ar fi dictat nebunia. E versat în ştiinţa sacrificiului, iscusit la disecţie şi priceput la gătit. Îi pregăteşte fratelui geamăn numai delicatese: frigărui, tocană de mărunţaie şi ficăţei fripţi. Sângele îl păstrează separat, pentru a-l ascunde în vin.

Atreus reilustrează în totalitate nebunia lui Tantalus. Mândru că a reuşit să se răzbune, ar vrea să-i aducă pe zei cu forţa în palatul său, ca să fie martori la ospăţ. „Acum se coace rodul ce l-am crescut cu trudă"[20] (*Fructus hic operis mei est*), mărturiseşte el. Acum e clipa sângelui. Nu când Thyestes, antropofag fără voie, mănâncă din copiii săi şi le soarbe

[18] *Ibidem*, v. 734, 735.
[19] *Thyestes*, v. 755-771.
[20] *Ibidem*, v. 906.

lacom sângele, ci când fratele său le descoperă capetele şi îl îndeamnă să-i îmbrăţişeze. Înţelegând, în sfârşit, în ce fel plăteşte adulterul şi furtul tronului, Thyestes vede mâinile smulse din umeri, picioarele tăiate şi coapsele zdrobite — ceea ce el nu a putut înghiţi. În disperare, ar vrea să se străpungă cu spada lui Atreus, deja plină de sângele lui, însă acesta îi aruncă în faţă încă o porţie de cruzime, povestindu-i cum şi-a ucis nepoţii, cum le gemeau fibrele puse la frigare. Poate că există măsură în crimă, spune Atreus, dar nu şi în răzbunare. Setea lui s-ar fi potolit numai dacă lui Thyestes i-ar fi curs, neamestecat cu vin, „sânge fierbinte-n gură”[21] (*sanguinem calidum in tua defundere ora*), dacă el ar fi comis crima cruntă. Din nou crimă şi din nou ură: nemulţumit doar să „umple cu fii morţi un tată”[22] (*pergam et impleto patre/funere suorum*), Atreus îşi zdrobeşte fratele până la capăt, de data asta cu vorba: ceea ce îl îndurerează, de fapt, pe Thyestes nu e ospăţul cumplit, ci „crima răpită”[23] (*scelere praerepto doles*), pe care ar fi comis-o el însuşi, fără îndoială, dacă nu l-ar fi reţinut gândul că cei trei sacrificaţi ar fi putut fi copiii lui cu infidela Aerope.

Încadrabile, fără dubiu, în categoria tragediilor senecane de tip *cruor*, spre deosebire de cele *sanguis*, *Medeea* şi *Thyestes* reprezintă scena pe care patima crimei se manifestă neîngrădit şi preia rolul de personaj diriguitor. Gradual, eroii renunţă la uman în favoarea inumanului, ajungând la un apogeu al terifiantului demonic pentru care Seneca, odată cu spectatorii lui, nu-şi poate reţine admiraţia. În contrast şocant cu *cruor*, sângeleclocotitor din mintea şi sufletul personajelor sale, *sanguis*, sângele scurs prea molcom din venele sinucigaşului Seneca, va deveni simbolul morţii care, pentru tragediograful filosof, nu va fi deloc tragică, ci eliberatoare.

Referințe bibliografice

Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*, vol. I-II. Bucureşti: Societatea Adevărul S.A.

Cizek, Eugen. 1972. *Seneca*. Bucureşti: Albatros.

Grimal, Pierre. 1992. *Seneca sau conştiinţa Imperiului*. Traducere de Barbu şi Dan Sluşanschi. Cuvânt înainte, adnotări şi indici de Dan Sluşanschi. Bucureşti: Univers.

Seneca. 1979. *Tragedii*. Vol. I. Studiu introductiv, traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu. Bucureşti: Univers.

Terenţiu, Seneca. 1966. *Teatru*. În româneşte de Nicolae Teică şi de Ion Acsan. Prefaţă şi note de Eugen Cizek. Bucureşti: Editura pentru Literatură.

Webografie

http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.thyestes.shtml
http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.medea.shtml
http://www.stoics.com/seneca_essays_book_1.html#ANGER1

[21] *Thyestes*, v. 1054.
[22] *Ibidem*, v. 890.
[23] *Ibidem*, v. 1104-5.

Traian DIACONESCU
(Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi)

ARBOR LOQUENS. Miraculosul magic în *Ţiganiada*

Abstract: **(*Arbor loquens. The Magical Marvellous in* Ţiganiada)** Being very familiar with the Greek and Latin epic – Homer and Apollonius from Rhodes, Vergil, Ovid, Lucan – and Italian epic in particular – Ariosto and Tasso – the first and last great Romanian epic poet with a European reach, Budai-Deleanu, has employed, in an original way, the thematic topoi and means of expression of these writers. To support this claim, our paper aims to track down the *arbour loquens topos* in Virgil, Ovid and Dante and, and subsequently in Ariosto and Tasso. In this way we can more easily establish the rapport between tradition and innovation in *Ţiganiada*, and implicitly in the European epic literature. Simultaneously we aim to argue for the innovative use of these models, done through emulation not through imitation.

Keywords: Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, topos, epic poem, source

Rezumat: Cunoscând bine epica greco-latină – Homer şi Apollonios din Rhodos, Vergiliu, Ovidiu, Lucan – şi, mai ales, epica italiană – Ariosto şi Tasso – primul şi ultimul mare poet epic român cu statură europeană, Budai-Deleanu, a valorificat în mod original *topos*-uri tematice şi mijloace de expresie din operele acestor scriitori. Pentru a ne convinge de această aserţiune, lucrarea noastră urmăreşte *topos*-ul *arbor loquens* la Vergiliu, Ovidiu şi Dante şi, apoi, la Ariosto şi Tasso. În felul acesta, vom putea stabili mai lesne raportul dintre tradiţie şi inovaţie în *Ţiganiada* şi, implicit, în literatura epică europeană.Totodată, vom demonstra valorificarea inovatoare, prin emulaţie nu prin imitaţie a acestor modele.

Cuvinte-cheie: Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, topos, epos, sursă

Budai-Deleanu a cunoscut bine epica greco-latină[1] – Homer şi Apollonios din Rhodos, Vergiliu, Ovidiu, Lucan – şi, mai ales, epica italiană – Ariosto şi Tasso[2]. Din aceste opere a valorificat *topos*-uri tematice şi mijloace de expresie pe care le valorifică inovator, prin emulaţie nu prin imitaţie. Budai-Deleanu este un erudit care trăieşte într-un secol iluminist, legat de Şcoala Ardeleană. Acesta cultiva arta cu tendinţă, prin care dorea să dăruie literaturii române creaţii pentru genuri literare încă virane. Adică „să înveţe tinerii cei

[1] Miraculosul în literaturile clasice antice, cunoscut de Budai-Deleanu, se întîlneşte la Homer şi Apollonios din Rhodos, *Argon*, II, 477 ş.u., la Vergilius, *Eneida*, III, 19, 58, Ovidius, *Metam*., IX, 344 ş.u., Lucan, *Pharsalia*, III, 400-450, dar şi în literaturile neolatine, de la Dante, *Inf*. XIII, 30-108 la Ariosto, *Orl. Fur*., VI, 16-57 şi Tasso, *Ger. Liber*., XIII, 32 ş.u.

[2] Pentru studiul miraculosului în *Ţiganiada* v. Al. Marcu, „Fortuna di Torquato Tasso nella letteratura romena”, în *Studii italiene*, vol. III, 1936, p. 5-93 şi vol. IV, 1957, p. 5-14 şi idem, „Un motiv din Tasso în Ţiganiada lui Budai-Deleanu”, în *Studii italien*”, V, 1938, p. 5-17, dar şi de Constantin Radu, *Influenţe italiene în Ţiganiada*, Focşani, 1925, V. Vivaldi, *La Gerusalemme Liberata studiata nelle fonti*, Trani, 1907 şi E. de Maldè, *Le fonti della Gerusalemme Liberata con nuova region critica*, Parma, 1910.

de limbă iubitori a cerca cele mai rădicate şi mai ascunse desişuri ale Parnasului, unde locuiesc musele lui Omer şi Virgil" (cf. *Prolog*[3]).

Poetul român considera că epos-ul a impus renumele lui Ahile şi Enea şi că acest fapt era necesar şi pentru transfigurarea lui Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul. Trebuiau însă „neşte scîntei din focul ceresc al muselor, un poet deplin şi o limbă bine lucrată". De aceea, „o poemă" în sens homeric ar fi fost o „nesocotinţă". Budai-Deleanu izvodeşte „o poeticească alcătuire, cu profil eroi-comic, adică „jucăreaua" numită *Ţiganiada*, în care amestecă lucruri de „şagă", ca „mai lesne să se înţeleagă şi să placă". În felul acesta, urmărea să introducă „un gust nou" în literatura română şi o poezie „mai rădicată şi subţire", aşa cum se află în „latineşte, italieneşte şi franţuzeşte".

Elementul comic l-a găsit la antici, în *Batrahomiomahia*, dar şi la Ariosto, Tasso şi Casti. Dar elementul miraculos, cu ascendenţă în epica greco-latină, l-a descoperit, cu predilecţie, în epica renascentistă italiană, la Ariosto şi Tasso. Poetul român prelucrează cu simţ artistic miraculosul magic întîlnit la poeţii epici, adecvîndu-l la un receptor neiniţiat în arta poetică rafinată. *Topos*-ul spiritului mort închis în scoarţa unui copac coboară în antichitatea greacă şi latină. Se afla în *Eneida* (III, 19-68) şi în *Argonautica* lui Apollonios din Rhodos (II, 477), în *Metamorfozele* lui Ovidiu (IX, v. 344 ş.u.), dar toate aceste model antice sînt numai germinative în raport cu *topos*-ul similar din *Ţiganiada*, nicidecum identice.

În *Ţiganiada*, c. V (strofele 107-109), întîlnim un episod în care războinicul Parpanghel, rătăcind printr-o pădure vrăjită, rupe o nuia dintr-un tufar din care curge sînge şi care vorbeşte: „Nu mă frînge, drăguţ Parpanghele / O, lasă-mă s-odihnesc în pace! / Tu nu ştii că-n aceste nuiele / Trupşorul Romicii zace!" Acolo fusese îngropată Romica, iubita sa, care îşi deplînge „sorta crudă şi nedreaptă". Răpită şi părăsită, fusese ucisă de turci, dar o măgăriţă înaripată îi săpase o groapă ca să nu fie sfîrtecată de fiare. Din trupul ei au crescut smicele vorbitoare. Parpanghel, uluit, plînge în hohot, vrea să-şi taie grumazul, dar vrăjitoarea Brînduşa, mama lui, îl vrăjise să nu-l rănească nici o spadă. Pierzîndu-şi minţile, fuge prin pădure şi se luptă cu copacii. Să ne amintim că în mitologia şi în literatura greacă, Aias, pierzîndu-şi minţile, se luptă cu o cireadă de boi.

Modelul predilect al *topos*-ului *arbor loquens* din *Ţiganiada* este, fără îndoială, epica italiană, căci Parpanghel este un cavaler în armură, rătăcind în pădurea fermecată, pe un cal năzdrăvan, cu spada vrăjită. Detalii ale imaginii se întîlnesc, desigur, la Vergiliu, Ovidiu şi Dante, dar în *Ţiganiada* imaginile sînt scuturate de vigoarea dramatică a predecesorilor şi coborîte în ludic, ca în epopeea eroi-comică a Renaşterii.

Pentru a ne convinge de această aserţiune să urmărim *topos*-ul *arbor loquens* la Vergiliu, Ovidiu şi Dante şi, apoi, la Ariosto şi Tasso. În felul acesta, vom putea stabili mai lesne raportul dintre tradiţie şi inovaţie în *Ţiganiada* şi, implicit, în literatura epică europeană.

La Vergiliu, Enea, după căderea Troiei, călătorind din Asia spre Tracia, întemeiază cetate pe ţărmul mării şi aduce jertfe zeilor (III, 19-68). Rupe ramuri dintr-un mirt, crescut pe o movilă pe plajă, pentru a împodobi altarul de jertfă, dar din lăstarii rupţi curg picături de sînge negru. Enea, tulburat, invocă driadele şi pe zeul Marte şi aude, ieşind din mormînt,

[3] Pentru citatele din *Ţiganiada* am folosit excelenta ediţie I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, publicată de Florea Fugariu, studiu introductiv de G.I. Tohăneanu, Timişoara, Amarcord, 1999.

glasul lui Polydor, fiul lui Priam: „*Quid miserum, Aenea, laceras?*”[4] Polydor fusese trimis de Priam la regele tracilor, ginere al lui, încărcat cu o mare cantitate de aur, pentru a-l ocroti. Dar trădat de rege şi ucis de duşmani, a fost îngropat acolo. Acest asasinat i-a inspirat lui Vergiliu celebrul vers: *quid non mortalia pectora cogis auri scra fames*, parafrazat, mai tîrziu, de Dante. Întîlnim, aşadar, în acest episod *topos*-ul *arbor loquens* cu următoarele detalii: sacrificiul pe malul mării, mormîntul în formă de movilă, tufe de mirt, ramura care picură sînge şi glasul defunctului ucis pentru a fi prădat.

La Ovidiu, în *Metamorfoze* (IX, 344 ş.a.), după apoteozarea lui Heracle şi metamorfozarea lui întru astru, poetul latin relatează metamorfozarea Dryopei, sora vitregă a Iolei, în lotus. Siluită şi abandonată de Apollo, s-a căsătorit apoi cu Andraemon, rege în Calydon. Venise la un lac şi alăptîndu-şi pruncul, rupe o floare de lotus ca s-o dea copilului să se joace. Dar vede că floarea picură sînge. Acolo, spun nişte păstori, nimfa Lotus, fugind să scape de Priap, fusese metamorfozată în lotus. Dryope, care venise să adore prin sacrificii nimfele, a fost metamorfozată şi ea într-un arbust de lotus. Soţul ei şi sărmanul ei tată îngenunche şi îmbrăţişează trunchiul cald care imploră pe Iole să-i crească copilul, jurîndu-se că suferă o pedeapsă fără vină. Relatarea în stil direct şi indirect sporeşte dramatic procesul metamorfozei. Aşadar, şi la Ovidiu întîlnim detalii similare – ruperea unei flori din care picură sînge şi un duh închis într-un arbust care vorbeşte –, dar într-o situaţie concretă diferită. Tot la Ovidiu, în *Metamorfoze* (II, v. 360-363), se află un *topos* similar[5]. *Topos*-ul *arbor loquens* la Vergiliu şi Ovidiu este, desigur, un model germinativ pe care I. Budai-Deleanu l-a valorificat în opera sa.

Acest *topos* a fost preluat în secolul al XIV-lea italian, în capodopera lui Dante, şi în Renaştere, de Ariosto şi Tasso. La Dante, în *Infernul* (c. XIII), întîlnim o pădure stranie, cu harpii în copaci şi cu vaiete ale unor duhuri invizibile. Îndemnat de Vergiliu, Dante rupe o creangă dintr-un arbore şi vede cum trunchiul sîngeră şi cum îi vorbeşte. Era duhul sinucigaşului Pier della Vigna care-l mustră că-i tulbură odihna şi-l roagă să-l răzbune, precizînd că în această pădure locuiesc duhurile sinucigaşilor, după judecata lui Minos. Aşadar, în acest episod dantesc, observăm, de asemenea, elemente similare cu cele din Vergiliu şi Ovidiu – creanga care sîngeră şi care vorbeşte – dar, mai ales, elemente expresive diferite. *Ţiganiada* nu are dramatismul scenei din *Eneida* şi nici al scenei din *Infernul* lui Dante. I. Budai-Deleanu reduce proporţiile scenei şi le imprimă culoare parodică.

La Ariosto, în *L'Orlando Furioso* (c. VI, strofele 16-60), viteazul Ruggiero, călare pe un Hipogrif, zboară, ca săgeata şi ca fulgerul, dincolo de hotarele lumii şi coboară pe o insulă fermecată – *locus amoenus* – cu floră şi faună mirifică. Pe malul mării, eroul găseşte

[4] Iată contextul vergilian – *Eneida* III, 41-45: *Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto! / Parce pias scelerare manus. Nam me tibi Troia / Externum tulit, aut cruor hic de stipite manat. / Heu! fuge crudeles terras, fuge litus avarum. Nam Polydorus, ego; hic confixum ferrea texit / Telarum seges et iaculis increvit acutis* („Cum ciopîrţeşti pe-un sărman? Cruţă-mi mormîntul, Enea! / Mîinile, o, nu-ţi păta; nu sînt străin, sînt din Troia / Nu-i ăsta sînge de pom; fugi de sălbatica ţară / Fugi şi de lacomul ţărm! Sînt Polydor eu şi află / Că mă acoperă azi lan de săgeţi oţelite / Ce-mi încolţiră pe trup cu ascuţitele vîrfuri”).

[5] Acest context ovidian similar cu cel din *Ţiganiada* sună, în *Metamorfoze* II, 360-363, astfel: *... at inde / Sanguineae manant, tanquam de vulnere guttae, / „Parce, precor, mater, quaecumque est saucia clamat: „Parce, precor, nostrum laceratur in arbore corpus. / Iamque vale, „Cortex in verba novissima venit* („... şi iată / Sînge ţîşneşte atunci ca dintr-o rană, în picuri / „Mamă, opreşte, striga fiece fiică rănită. Mamă, cu bine rămîi! Aste din urmă cuvinte / Scoarţa le acoperi”).

o tufă de mirt verde, ca la Vergiliu, şi lîngă un izvor, umbrit de cedri şi palmieri, îşi lasă scutul, coiful şi armura, să poată să se odihnească. Dar calul legat de un mirt se sperie şi scuturǎ mirtul din rădăcini pînă îi cad frunzele şi scoarţa mirtului, cu glas tînguitor, îl roagă pe Ruggiero să-şi dezlege calul. Ruggiero dezleagă calul, cere iertare duhului şi-l întreabă al cui duh este. Află că este al lui Astolfo, paladin văr cu Orlando şi cu Rinaldo. Vrăjitoarea Alcina îl preschimbase pe Astolfo în mirt. La Budai-Deleanu lipseşte cadrul fantastic şi exotic al insulei din altă lume. Hipograful este înlocuit cu o măgăriţă înaripată, dar pioasă, care se ocupă de îngroparea Romicăi. Aşadar, elemente eroicomice simplificate pentru un cititor neinstruit.

Motivul copacului vorbitor se află şi la Tasso (cf. *Ger. Lib*., c. XIII, strofele 41-49). Lîngă tabăra Cruciaţilor, se află o pădure seculară, înfricoşătoare ca iadul, ocolită de drumeţi. Era cuib al vrăjitoarelor şi al duhurilor rele. Un codru cu duhuri spăimîntătoare întîlnim şi în *Pharsalia* lui Lucan, anume, bungetul Massiliei. Cruciaţii taie copaci ca să facă maşini de război (c. XIII, strofa 5), provocînd mînia duhurilor satanice. Buglione trimite meşteri în pădure, dar aceştia se sperie şi se întorc în castru. Pornesc iar în pădure, însoţiţi de ostaşi,, dar se îngrozesc şi acum. Auzind bufnituri şi vîjîituri şi urlet de leu şi de şarpe, se retrag, încredinţaţi că în pădure se cuibăriseră diavoli. Încearcă şi cutezătorul Alcasto, dar un incendiu îl alungă ca şi pe ceilalţi cruciaţi. Ultima încercare de a învinge duhurile pădurii vrăjite o face „prinţul" Tancredi. Nici tunetul, nici focul, nici norii nu-l întorc din cale. Străbate pădurea şi ajungînd în mijlocul ei nu găseşte nimic neobişnuit, ci numai linişte şi tăcere. Numai într-un luminiş descoperă un chiparos în coaja căruia desluşeşte hieroglife. Aici dormeau sufletele celor morţi. Freamătul vîntului prin crengi imita tînguiri şi implorări de milă şi îndurerare. Tancredi despică scoarţa cu spada[6] şi din crestătură ţîşneşte sînge şi aude un geamăt care-l avertizează că a străpuns duhul Clorindei, iubita lui, duh de femeie, ca în *Ţiganiada*, închis în acel copac. Tancredi scapă spada, răpită de vînt, îşi iese din minţi şi se întoarce înfrînt în castru. Observăm şi aici originalitatea creaţiei lui Deleanu faţă de versiunea lui Tasso, aşa cum se manifestase în raport cu Ariosto.

În urmă cu peste trei sferturi de veac, italienistul Al. Marcu[7] disocia cu sagacitate elementele comune şi distinctive ale *topos*-ului, *arbor loquens*, dar concludea, neadecvat, că trebuie „să constatăm lipsa de raportare la Vergiliu" (p. 11) sau că I. B. Deleanu „scriind acest episod se pare că n-a deschis Eneida, ci a găsit motivul prelucrat la poeţii italieni" (p. 12). Este, evident, un *lapsus memoriae*, căci Budai-Deleanu însuşi precizează în *Note*, prin Eruditian, că izvorul său de bază este Vergiliu, *Eneida*, citînd în latineşte un vers. Iată ce spune Eruditian: „Aceasta a împrumutat-o poetul nostru de la Virghil, unde se zice: „Quid miserum, Enea, laceras... num Polydorus ego".[8] Aşadar, se cuvine să distingem, cu Budai-Deleanu, izvorul *ab origine* al *topos*-ului de variantele lui diacronice şi să reliefăm raportul dintre tradiţie şi inovaţie.

[6] Poetul român compune scena din *Ţiganiada* avînd în minte scena similară din opera lui Tasso *Ger. Lib*. XIII, 40: „Per trage al fin la spada e con gran forza / Percote l'alta pianta. Oh, meraviglia! / Manda fuor sangue la recisa scorza / E fa la intorno a se vermiglia / Tutto se raccapriccia; e pur rinforza / Il colpo, e'l fin vederne ci si consiglia (Allor quasi di tomba uscir ne sente / Un indistinto gemito dolente" (Ci sabia scoţîndu-şi, cu tărie / Lovi în trunchiul înalt de chiparos. / Minune! Căci copacul nu întîrzie / Să împrăştie prin scoarţă sînge gros... / Voind să vadă însă ce-o să fie, / El înc-odată mai lovi vîrtos / Şi-atunci, întretăiat, ca din mormînt, / Grăi un glas, în tînguiri răsfrînt.).

[7] Al. Marcu, *op. cit.*, p. 11 şi 12.

[8] V. *Ţiganiada*, ed. cit., p. 179.

După această analiză contrastivă a creaţiei lui Budai-Deleanu în raport cu celelalte modele din epica europeană putem conclude următoarele:

1. Poetul român valorifică *topos*-ul tematic *arbor loquens*, întîlnit la Vergiliu, Ovidiu, Lucan, Dante, Ariosto, Tasso, ca element epic generic.
2. Pe lîngă spaţiul generic, două elemente identice se află la Tasso şi Deleanu, anume pădurea fermecată şi duhul iubitei eroului, întrupat în trunchiul copacului vorbitor.
3. Budai-Deleanu valorifică totuşi şi detalii care nu se află la Tasso, ci la Vergiliu şi Dante, anume ruperea unei crengi.
4. Tehnica prelucrării reminiscenţelor livreşti nu coboară la detaliile artistice ale modelelor, ci el simplifică şi le imprimă un sens ludic, eroicomic, adecvat receptorului român necultivat ca cel italic.
5. Prin creaţia sa, Budai-Deleanu se distanţează de canonul clasic şi prevesteşte tendinţele literare romantice. Este prima epopee pseudoclasică şi preromantică în cultura română.

Valorificarea selectivă, creatoare nu reproductivă, a modelelor clasice sau neoclasice în viziune eroicomică adevereşte mărturia autorului din *Epistolia închinătoare*: „Această operă nu e furată, nici împrumutată din altă limbă, ci chiar izvoditură noao şi românească. Deci bună sau rea, cum este, aduce în limba aceasta un product nou".

Ion Budai-Deleanu este primul şi ultimul mare poet epic român cu statură europeană.

Referințe bibliografice

Budai-Deleanu, I. 1999. *Ţiganiada*. Ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de G.I. Tohăneanu, Timişoara: Amarcord.

Maldè, E. de. 1910. *Le fonti della Gerusalemme Liberata con nuova region critica*, Parma.

Marcu, Al. 1936. „Fortuna di Torquato Tasso nella letteratura romena", în *Studii italiene*, vol. III, p. 5-93 şi vol. IV, 1957, p. 5-14.

Marcu, Al. 1938. „Un motiv din Tasso în Ţiganiada lui Budai-Deleanu", în *Studii italiene*, V, p. 5-17.

Radu, Constantin.1925. *Influenţe italiene în Ţiganiada*, Focşani.

Vivaldi, V. 1907. *La Gerusalemme Liberata studiata nelle fonti*, Trani.

Limba și literatura română

Romanian Language and Literature

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Consideraţii privind participiile negative în lirica lui Traian Dorz

Abstract: (Some remarks regarding the negative participles in Traian Dorz's lyric) The current paper's objective is to take into consideration some aspects regarding the formation of the participle with the prefix *ne-* in Traian Dorz's lyric – a Romanian contemporary poet, unfortunately less studied, author of thousands of mystical poems and of an impressive number of memoires and religious meditation volumes. We will have in view the participles which have in their structure, except for the mentioned prefix, the adverb *mai*, their syntactical functions and their semantic values (mostly because they appear in constructions which convey the idea of absolute superlative, accentuated also by the attachment of *ne-*); we need to mention the fact that some frequently appear in every-day communication, while other are rare creations, belonging to the poetical language. Moreover, the usage, on a large scale, of such constructions which comprise an entire lyrical belief proves, once more, that the study of the vocabulary and the grammar of a literary text is one of the most adequate ways to understand the artful belief of a certain author, his life philosophy (in this case – the conception on Divinity and on the relationship between man and the way to perceive eternity), his specific manner to transpose them in poetical images.

Keywords: participle, derivation, grammar, stylistics, mystical-religious poetry

Rezumat: Lucrarea de faţă îşi propune să ia în discuţie câteva aspecte privitoare la formaţiile participiale cu prefixul *ne-* în lirica lui Traian Dorz – un poet român contemporan, din păcate mai puţin studiat, autor a mii de poezii de factură mistică, precum şi a numeroase volume de memorii şi meditaţii religioase. Vom avea în vedere inventarul participiilor în structura cărora, alături de prefixul amintit, intră semiadverbul *mai*, funcţiile sintactice şi valorile semantice ale acestora (mai ales că ele apar inclusiv în construcţii ce redau ideea de superlativ absolut, accentuată şi de ataşarea lui *ne-*); de menţionat că unele apar frecvent în comunicarea curentă, în timp ce altele sunt creaţii rare, caracteristice limbajului poetic. Mai mult decât atât, utilizarea, pe scară largă, a acestor formaţii care condensează o întreagă idee lirică dovedeşte, încă o dată, că studiul lexicului şi al gramaticii unui text literar constituie una dintre modalităţile cele mai adecvate pentru a înţelege crezul artistic al autorului respectiv, orientările şi filozofia sa de viaţă (în cazul de faţă – concepţia despre Divinitate şi despre relaţia omului cu perspectiva eternităţii), modul lui specific de a le transpune în imagini poetice.

Cuvinte-cheie: participiu, derivare, gramatică, stilistică, poezie mistico-religioasă

Poet de factură mistico-religioasă, Traian Dorz (Băcilă 2015, 172) este autorul unei opere impresionante prin mesaj şi dimensiune, necesitând (şi îndreptăţind), din mai multe motive, o analiză atentă şi, mai cu seamă, adecvată. În comparaţie cu diverşi scriitori pe care cercetările de specialitate îi subsumează aceleiaşi sfere tematice a literaturii noastre, poetul a creat un univers canonic tradiţionalist nu în sine, ci unul plin de credinţă, centrându-se pe comuniunea cu Dumnezeu şi cu semenii, inclusiv în perspectiva (biblică a) eternităţii.

Spre deosebire de contemporanii lui sau de alţi autori de lirică religioasă, Traian Dorz nu are „explozii" retorice sau „îndrăzneli" stilistice; de aceea, nici nu întâlnim în poezia sa o „figuraţie" abundentă, epatantă, căci se apelează foarte frecvent la imagini standard, obişnuite. Faptul nu diminuează însă valoarea operei, întrucât toată această specificitate stilistică dobândeşte valenţe clare în cadrul poeziei despre omul care-L caută constant pe

Dumnezeu şi năzuieşte spre posibilitatea de a-L întâlni cândva, în plinătatea frumuseţii şi a măreţiei Lui, posibilitate anulată temporar de neputinţa tragică a condiţiei umane de a-L cuprinde în totalitate. În definitiv, pe Dumnezeu Îl căutăm direct, simplu, chiar prin intermediul unor versuri fără mărci stilistice de tipul metaforelor spectaculoase, dar tocmai această căutare ardentă, aproape dramatică, poate conferi creaţiei unicitate şi profunzime.

„Jocul" liric dorzian gravitează, aşadar, în jurul experienţei spirituale fundamentale a revelaţiei depline, a aspiraţiei spre mântuire. Autorul e un poet de maniera „meşteşugarilor", mereu autentic, nedisimulat, interesat constant de sinceritatea trăirilor; pentru el, nu sunt atât de importante faptele ce ţin de lexic, de semantică, de stilistică, de arta poetică în ansamblu, ci relaţia de comuniune cu Divinitatea, drept care se exclude ipso facto reprezentarea unor versuri luxuriante, încărcate de tropi. Cu alte cuvinte, logica e simplă: dacă poezia nu se bazează, în general, pe imagini artistice, ci pe contemplarea Creatorului, cu toată lumea Lui cerească, atunci (în consonanţă cu aceasta) şi efectele stilului vor fi moderate. Într-un atare context se evidenţiază şi modalităţile repetitive, aproape monocorde, ale construcţiei lexicale; o probă o constituie, printre altele, formaţiile alcătuite din *ne-* + *mai* + participiu, a căror abundenţă exagerată, obsesivă, reflectă concentrarea maximă pe ceea ce e absolut, unic, fără tipar, aşa cum, de altfel, e întreaga creaţie divină.

Despre asemenea formaţii se aminteşte doar în câteva lucrări de specialitate, precizându-se succint – după definiţia propriu-zisă a participiului[1] – că forma lui negativă are drept marcă prefixul *ne-*[2] şi că, uneori, între prefix şi bază poate apărea (ca şi în cazul gerunziului sau al supinului) „adverbul de mod de continuitate *mai*, în situaţia verbelor care-i admit ocurenţa (în structuri semantice acceptabile)" (Dominte 2003, 62; vezi şi Brâncuş, Saramandu [f.a.], 172; Toma 1996, 181; Iacob 2006, 342; FCLR II 1978, 164)[3], atrăgându-se atenţia mai ales asupra scrierii corecte (într-un singur cuvânt) a participiilor de tipul *nemaiauzit*, *nemaiîntâlnit*, *nemaifolosit*, *nemaipomenit*, *nemaivăzut* etc. La Traian Dorz însă, nu e vorba despre simpla utilizare a unor astfel de formaţii, ci implicaţiile sunt mult mai numeroase, iar predilecţia pentru ele este evidentă.

Una dintre cele mai cunoscute şi mai des utilizate forme de acest gen, cu valoare adjectivală în comunicarea cotidiană, e *nemaipomenit*, a cărui alcătuire internă originară nu se mai desluşeşte uşor de către vorbitori, în graba comunicării fireşti, fiind o noţiune familiară, aproape indispensabilă, intrată în conştiinţa lor lingvistică. În poezia dorziană, îşi actualizează sensul (înregistrat, în dicţionarele explicative, cu menţiunea „p. ext.", adică prin extensiune semantică) „ieşit din comun, nemaiauzit; deosebit, formidabil, extraordinar, excepţional, grozav", într-o secvenţă dedicată miracolelor unice, inconfundabile, săvârşite de Dumnezeu în atotputernicia Sa (de semnalat coordonarea cu un adjectiv-atribut sinonim

[1] Vezi, de pildă, Ocheşeanu, Vasiliu 1954, 16: „Participiul este modul care, sub formă de adjectiv şi determinând un nume, arată că asupra obiectului denumit s-a exercitat acţiunea unui verb şi că această acţiune este terminată."; Câmpeanu 1997, 123: „Participiul este forma adjectivală a verbului, el priveşte acţiunea ca un proces încheiat, prin prisma rezultatelor la care a ajuns, exprimă starea ce rezultă dintr-o acţiune."; Iacob 2006, 338: „***Participiul*** [subl. aut.] [...] exprimă procesul suferit de un obiect ca un rezultat, ca o însuşire statică a obiectului, motiv pentru care se vorbeşte despre dubla natură a participiului, de verb şi de adjectiv".

[2] Vezi Pană Dindelegan 2003, 121: „Forma şi poziţia morfemului de negaţie are [sic!] aceleaşi caracteristici ca la adjectiv".

[3] Cf. şi FCLR I 1970, 183, unde se precizează următoarele: „Câteva dintre aceste formaţii [...] au evoluat din punct de vedere semantic, au dobândit o unitate semantică, un sens nou şi de aceea sunt socotite cuvinte independente, compuse (şi sunt lucrate ca atare în dicţionare)".

contextual, având înţelesurile figurate „minunat, superb, splendid", într-o structură redundantă ce conţine un substantiv regent din aceeaşi sferă, asociere care accentuează notele esenţiale ale sacralităţii): „Să nălţăm numai spre Tine ale noastre rugăciuni; / Tu faci **nemaipomenite** şi dumnezeieşti minuni." (CA 163, *Care-i alt dumnezeu mare?*[4]). Semnificaţii identice, obţinute prin extindere de sens, au şi alte formaţii din aceeaşi categorie, aflate în vecinătatea unor substantive din acest câmp semantic, folosite cu rolul de a sublinia ideea de intensitate maximă (deci, ca adjective de provenienţă participială care prin însuşi conţinutul lor nu admit gradarea): „O, azi, în clipa împlinirii / atâtor ani de rugăciuni, / când toţi privim uimiţi ivirea / **nemaicrezutelor** minuni, / când se ridică stăvilarul / de peste noaptea cea de-Apoi, / când umbrele se-ntorc spre soare, / – voi nu puteţi ieşi cu noi!" (CA 118, *O, azi!...*); „Atunci trimis-a Domnul pe Moise şi Aron, / Minuni **nemaivăzute** văzut-a Faraon." (CP 196, *Psalmul 105*); „El Şi-a-arătat căile Sale lui Moise;- aşa voit-a El, / şi-a Lui lucrări **nemaivăzute**, copiilor lui Israel." (CP 190, *Psalmul 103*).

O serie de grupuri nominale incluzând atari participii ilustrează ideea de miracol în sine (fără posibilitatea de a fi egalat), de unicitate, de depăşire a barierelor comune în relaţia cu Dumnezeu (fapt ce evocă, de altfel, profunda pietate a eului liric), precum şi starea de copleşire plăsmuită de legătura cu o dimensiune specială, care presupune diverse aspecte – grandoarea Divinităţii şi impactul ei asupra sufletului avid de comuniune: „Cântările Dintâi, Iisuse, / mi-s fericitele treziri, / la slava **nemaicunoscută**, / a noii Tale-mpărtăşiri. // [...] // Sunt razele abia ivite / din Veşnic Fericitul Har, / ce-avea să-mi însorească viaţa / pe-un **nemaimărginit** hotar..." (CDin 6, *Cântările Dintâi*; de remarcat prezenţa, în pasajul citat, a două formaţii similare, dintre care cea de-a doua, deloc frecventă în uzul curent, generează o redundanţă în însăşi alcătuirea termenului, datorată intercalării adverbului *mai*, trimiţând la caracterul nelimitat, infinit – în timp, în spaţiu, în intensitate –, al atributelor lui Dumnezeu, al intervenţiilor Lui izbăvitoare în viaţa celor credincioşi); graţia divină: „Dar bucuria-mpărtăşirii / în harul **nemaicunoscut** / – doar ochii strălucind în lacrimi / mi-o necuprind înalt şi mut!" (CDr 131, *M-am bucurat...*); starea de beatitudine, de mulţumire sufletească adâncă, trăită exclusiv în momentul deciziei de a da curs chemării la mântuire: „Acolo m-am nălţat spre harul / unei dumnezeieşti iubiri / pân' la aflarea şi trăirea / **nemaigustatei** fericiri. // [...] // – Acolo, unde-ntâiaşi dată / m-am prăbuşit spre Dumnezeu / şi unde-n prima fericire / mi-am îngropat întâiul eu!" (CA 153, *Acolo m-a aflat Lumina*); cutezanţa cu totul neobişnuită în faţa încercărilor: „Prezenţa Ta m-a mângâiat / în orişice zdrobiri gemute, / când am simţit-O, m-am nălţat / pân' la-ndrăzniri **nemaicrezute**." (CNem 89, *Prezenţa Ta*); energia unică a angajării entuziaste în lupta spirituală, după înţelegerea (şi asumarea) conştientă a mesajului biblic: „A fost cum m-ar fi-mpins un vânt / puternic dintr-odată / şi-un **nemaicunoscut** avânt / mi-a prăbuşit în legământ / fiinţa-nlăcrimată." (CViit 122, *Când glasul Tău*); efectele pozitive uimitoare ale hotărârii neclintite de a-şi dedica pe deplin viaţa împlinirii preceptelor scripturistice, mergând până la biruinţa asupra propriului eu şi până la contopirea cu Divinitatea: „Şi numai Ţie se cuvin, / Iisuse,-azi laude slăvite / când cei ce merg şi cei ce vin / strâng roduri **nemaiîntâlnite**!" (CDr 109, *N-am mers*); „Tot astfel când,

[4] Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în studiul de faţă, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele ilustrative, urmate de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Toate sublinierile din versurile citate (exceptându-le pe cele cu caractere cursive) ne aparţin.

Iisuse Dulce, / sărmanu-mi suflet Te-a aflat, / în setea lui de-o veşnicie, / cu-atâta dor Te-a-mbrăţişat. // Şi-n sfânta hotărârii clipă, / de Tine-ntreg s-a alipit, / topindu-şi vechea lui fiinţă / în noul rod **nemaitrăit**." (CCm 86, *Un mugur*); virtutea statorniciei pe calea credinţei, garanţie constantă a revărsării graţiei cereşti în existenţa cotidiană: „Numai cât timp ai petrecut / în rugăciune şi-ascultare / rămâne-un bun **nemaipierdut** / de har şi binecuvântare." (CDr 94, *Numai Cuvântul*).

Ideea de superlativ absolut se reflectă şi în contextele în care astfel de formaţii cu valoare adjectivală au termeni regenţi ce se circumscriu concepţiei artistice a lui Traian Dorz, legate de unicitatea creaţiei nemuritoare, inspirate exclusiv (şi în mod necesar) de comuniunea permanentă cu Dumnezeu: „Lacrimi – stele căzătoare / din doi ochi senini ca cerul, / cine v-ar cunoaşte oare / obârşia şi misterul? // [...] // Picuratu-v-am pe struna / harfei mele reci şi mute, / de-a pornit să cânte-ntruna / imnuri **nemaicunoscute**." (CUit 33-34, *Lacrimi... (1)*); „Celui Ce-mi aduse / dragostea ce-o-mbrac, / imnuri **nemaispuse** / până-n veac şi veac." (CVeşn 105, *Celui Ce-mi dă crinul*); „Din cea mai cald simţită pace / a celei mai curate stări / am vrut să-Ţi înălţăm frumseţea / **nemaigrăitelor** cântări." (CS 104, *În cea mai minunată limbă*). Prin intermediul ei se ajunge la depăşirea barierelor fireşti (din sfera palpabilului sau de ordin sufletesc) ale condiţiei umane şi la experienţe spirituale inegalabile, mai ales în perspectiva nemuririi: „Cântarea Învierii / din Străluciţii Zori / când, despărţiţi durerii, / vom fi nemuritori, / cum s-o cântăm Iubirii / din zări şi până-n zări / când ea ne dă trăirii / aceste sfinte stări? / Ce vorbe **nemaispuse**, / ce îngeri şi ce prunci / – Iisuse, drag Iisuse, / cum vom cânta atunci?" (CÎnv 7, *Cântarea Învierii*); „Ni-e dor de-un ceas **nemaitrăit** / în harul dragostei fierbinţi, / în dorul cărei ne-am jertfit / toţi anii cei mai buni şi sfinţi." (CÎnv 21, *Ni-e dor de-un cer*); „Ce minunat presimt venind / miresmele plăcute / când toată inima-mi cuprind / trăiri **nemaiavute**! / Şi ochii-n lacrimi strălucesc / de-a zărilor splendoare / şi-nfiorările-mi şoptesc / Cântarea Viitoare..." (CE 184, *O, iată Ţărmul Fericit*). După cum se observă, mesajul versurilor evidenţiază setea de absolut a omului (sădită în fiinţa sa încă de la creaţie), „gândul veşniciei" (*Ecclesiastul* 3: 11[5]), care, dincolo de regretul după comuniunea edenică, îl stimulează să-şi dorească dezmărginirea, reîntoarcerea în starea de bucurie şi de pace neîntreruptă, reiterarea Marii Întâlniri (Dumitrana 2009, 203-204).

În strânsă legătură cu câteva dintre aspectele discutate anterior, este de reţinut că anumite participii ale „zicerii" sunt integrate uneori în grupuri nominale care substituie numele lui Iisus Hristos, subliniind „neajungerea limbii" (Tohăneanu 2001, 9-10) în încercarea de a puncta atributele Sale excepţionale, imposibil de reprodus în cuvinte banale, însă mult mai uşor de conturat prin tăcerea rugătoare (şi lucrătoare), aidoma misticilor de totdeauna. Ca atare, sintagmele de acest gen relevă, în mod convingător, faptul că sentimentul plenar al iubirii de Dumnezeu şi al adorării Sale (în secvenţe cu rol de adresare directă) nu poate fi înţeles în ansamblul său ori cuprins în tiparul îngust al exprimării comune; ele apar deci „ca o consecinţă a imposibilităţii de «verbalizare»" (LRC. FFM 1985, 149) a impresiei de intensitate maximă. „Departe de a fi deprimant, acest sentiment dramatic – al «neîmplinirii» prin verb – este unul necesar şi, într-un anume sens, chiar întremător." (Tohăneanu 2000, 280-281): „... Să Te iubesc pe Tine mai mult decât frumos, / Cel, neştiind alt Nume, Ţi-am spus Iisus Hristos, / privind spre Nou-Ţi Nume Etern şi **Ne-mai-spus**, / – Supremul imn primeşte-mi: / Iisus, /

[5] Trimiterile la textele biblice din lucrarea noastră conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire.

Iisus, / IISUS!" (CNem 214, *Să Te slăvesc pe Tine*; de remarcat grafia mai puţin obişnuită pentru care a optat autorul, spre a conferi pregnanţă semnificaţiilor participiului plasat la final de vers, prin punerea în relief a structurii lui interne[6]); „Te-ador, Lumină neprivită, / Te-ador, Cuvântul **nemaispus**, / Te-ador, Iubire negrăită, / Te-ador, Iisus, Te-ador, Iisus..." (CS 215, *Când mi-ai descoperit lumina*; de semnalat prezenţa, în text, a altor două participii negative, care se înscriu pe aceleaşi coordonate semantice). Imposibilitatea verbalizării este mărturisită liric şi în încercarea de a contura frumuseţile indescriptibile şi nepieritoare ale Edenului (cf. *I Corinteni* 2: 9), în pasaje unde forma respectivă face parte dintr-un enunţ condensat cu predicativul suplimentar: „O, Veşnicie dulce, – şi-acum, dac-am intrat, / cuprinde-ne la Sânul Dorit şi Adorat / şi-nchide-ni-te-n urmă şi lasă **nemaispus** / tot ce ne-a strâns Acolo Iubirea şi Iisus!" (CVeşn 220, *O, Veşnicie...*). Iată şi alte fragmente conţinând grupuri nominale similare, redând, prin intermediul participiilor-atribute, impactul decisiv, mereu viu şi plin de strălucire, al lui Hristos asupra discipolilor săi de pretutindeni şi de totdeauna: „**Nemaiuitat** Prieten al tinereţii scumpe, / pe orice drum m-ai duce e numai fericire / şi-n orice loc descopăr divina-Ţi Mână cum pe / întreaga mea fiinţă revarsă doar iubire." (CUrm 197, *Nepreţuit Prieten*); „Când soarele de-acum, al Firii, / îmi va apune într-o zi, / pe Tine, Soarele Iubirii / **nemaiapus**, Te voi privi." (CNem 171, *Când soarele de-acum*; aici, adjectivul este plasat pe ultimul loc într-o apoziţie dezvoltată, echivalentă cu numele lui Iisus Hristos, inspirată din textele biblice, unde El e considerat „sursa luminii spirituale şi a bucuriei" (Douglas (red.) 1995, 1220, s.v. *soare*), a transfigurării, a permanenţei şi a fericirii – cf. *Matei* 17: 2, *Apocalipsa* 1: 16; Aga 2005, 356, s.v. *soarele*).

Ideea rămânerii împreună cu Dumnezeu, în dimensiunea imaterială, se concretizează şi cu ajutorul unor formaţii neînregistrate în dicţionarele explicative – posibile creaţii ale lui Traian Dorz, devenite cvasisinonime în secvenţe ce implică adresarea directă (ca formulă de rugăciune) şi în care aceste participii (cu funcţie de atribut sau de element predicativ suplimentar, inclusiv pe lângă verbe care nu au un astfel de regim sintactic sau în structuri ce substituie numele Lui) subliniază aspiraţia stăruitoare înspre apropierea neîntreruptă a Divinităţii de om, indiferent dacă e vorba de situarea pe coordonatele spaţiale ori pe cele temporale: „Iveşte-ni-Te-odată **nemaiplecat**, Iisus, / să ne-mpletim prin lacrimi în cerul cel mai sus / şi corurile Slavei să cânte ce vor vrea, / şi vecii dulci să curgă, aşa, aşa, aşa!..." (CBir 11, *Când ne iveşti, Iisuse*); „Mult-milostivă-mpărtăşire, / cuprinde-mă odihnitor / în veşnica Nedespărţire, / în **Nemaidepărtatul** Dor." (CS 55, *Neliniştit îmi este duhul*; de reţinut derivatul cu *ne-* din versul al treilea, alături de utilizarea majusculelor la aceste concepte-cheie), dar şi înspre apropierea continuă a omului de Dumnezeu, în pofida efemerităţii sale şi, totuşi, cu certitudinea vieţii eterne: „... O, stări cereşti, ce rare sunteţi şi cât de mult v-am vrea mereu, / cuprindeţi-ne şi ne ţineţi **nemaiîntorşi**, în Dumnezeu." (CS 9, *Sunt stări*); „O, dac-aş fi unit cu Tine / ca stropul cu adâncul plin / şi, **nemaidespărţit** vreodată, / să simt că pe vecia toată / eu sunt al Tău deplin, deplin!" (CCm 162, *O, dac-aş fi unit cu Tine*); „Har al Domnului Iisus, / fii cu noi mereu, / după Sfânt Cuvântul spus / azi de Dumnezeu; / binecuvântează-n veci / ceea ce ne-ai dat, / **nemaidespărţiţi** ne treci / pragul minunat." (CNoi 100, *Har al Domnului Iisus*); „Nimeni nu se întristeze / de această despărţire, / că-n iubirea ce ne leagă / este-o veşnică unire / şi de mâine, pe vecie, / vom fi numa-n strălucire, / **nemaidespărţiţi**,

[6] Acest „detaliu" grafic se poate repera inclusiv în manuscrisul dactilografiat după care s-a lucrat la publicarea poeziilor lui Traian Dorz în Editura „Oastea Domnului"; aşadar, nu este vorba despre o greşeală de transcriere.

nemaidespărţiţi de Domnul, / Dulcea noastră Fericire." (CE 59, *Mâine voi pleca*). Într-o asemenea stare de revelaţie (aici – în parte, Dincolo – în totalitate), momentele de comuniune ating nivelul maxim al inseparabilului: „Ce-ar mai putea fi-atunci pe lume / o slavă-asemeni pentru mine / ca sărutarea-mpărtăşirii / **nemaidesprinsă**-n veci de Tine!" (CS 76, *Când Tu-mi pluteşti*); „La capătul suirii / acestui drum slăvit / m-aştepte al iubirii / sărut **nemaisfârşit**..." (CVeşn 29, *Lumina mea nestinsă*). Să nu uităm că, în viziunea artistică (şi în concepţia spirituală) a lui Traian Dorz, „sărutul" reprezintă, în primul rând, departe de orice reminiscenţă a vreunei conotaţii profane, atingerea punctului culminant al intimităţii dintre uman şi divin[7], de neconceput altfel decât prin prisma sacrificiului memorabil de pe Golgota – socotită a fi, într-un eseu-meditaţie, „sărutul supremei Iubiri, al Cerului pentru pământ şi al pământului pentru Cer." (LNS 67, *Golgota – Sărutul Ceresc*); iată, în acest sens, şi un fragment liric ilustrativ, cu menţiunea că cele discutate ar merita un studiu exclusiv: „Cu Tine-am străbătut Calvarul / lui Moria şi Golgota, / golindu-Ţi pân' la fund Paharul, / ne-am cununat sub Crucea Ta. / Cu Tine vom intra prin **Poarta** / **Cerescului Sărut**, Iisus, / – aici, unită ne-a fost soarta, / unită fi-ne-va şi Sus!" (CVeşn 61, *Căutând mereu*).

În atari circumstanţe, consecvenţa pe drumul credinţei, promisiunile solemne făcute Creatorului (de neclintit în faţa tuturor provocărilor existenţiale), ca atitudine adecvată, pururi veghetoare, nesupusă influenţelor de niciun fel, a celor credincioşi faţă de revărsarea harului divin, rămân, în permanenţă, repere fundamentale generatoare de resurse inepuizabile – aspecte relevate de formaţii participiale (aflate în aceleaşi poziţii sintactice) neînregistrate în dicţionare, care alcătuiesc, cu ajutorul colocaţiilor selectate din poezia dorziană, o veritabilă paradigmă sinonimică: „Căci, chiar de mi-ar arde lutul / şi m-ar bate-n veci furtuna, / dragostea-mi **nemaischimbată** / e a Ta pe totdeauna..." (CCnţ 42, *Doamne, eu m-am vrut*); „O, Soarele Iubirii, / atât de mult aş vrea / să străluceşti mai dulce / şi blând din viaţa mea, / să vadă toţi oriunde / lumina Ta pe ea / şi **nemaitulburată** / credinţa mea să stea!" (CBir 114, *O, Soarele Iubirii*); „– O, de-ar putea vreun gând din toate / să-ţi redeştepte-acel avânt / ce-ţi re-nnoieşte legământul / **nemaicălcat** până-n mormânt..." (CUit 4, *Poate mai este o scânteie...*); „Păstrează-mi legământul, Doamne, / **nemaicălcat** pe totdeauna, / nici soarele să nu mi-l mustre, / nici să-l învinuiască luna. // Păstrează-mi lacrimile, Doamne, / **nemaisecate** până-n seara / când am să-mi simt iertat păcatul / şi ispăşită-n veci ocara." (CCnţ 39, *Păstrează-mi sufletul*; cele două participii cu funcţie identică, integrate în structuri simetrice din aceeaşi poezie, relevă „nucleul semantico-stilistic al secvenţei poetice" (Câmpeanu 1997, 124), fortificând construcţia textului).

Implicit, versurile scrise „sub imperativul misionarismului sau didacticismului" (Ioniţă 2014, 200) demonstrează că, fără putinţă de tăgadă, comuniunea devine un imperativ şi, totodată, o evidenţă inclusiv pe orizontală, iar rugăciunea mijlocitoare pentru ceilalţi a eului liric în postura „de poet-pedagog, de îndrumător al comunităţii" (Ioniţă 2014, 200) este mai mult decât o necesitate: „Nu lăsa a ei tristeţe / sufletele să ne-apese, / pune-n locul ei sărutul / dragostei cei' mai alese // Şi sădeşte-n locul aspru / al tăcerii ei, Iisuse, / crinii cei mai albi ai unei / părtăşii **nemaiapuse**." (CBir 202, *Doamne, teama despărţirii*);

[7] În multe dintre meditaţiile sale (înregistrate pe bandă magnetică sau publicate după 1990), Traian Dorz propune o analogie interesantă între pictura lui Michelangelo intitulată *Crearea lui Adam*, de pe cupola Capelei Sixtine din Roma, şi atingerea supremă dintre Dumnezeu şi om, singura care-i conferă fiinţei umane nemurirea (Dorz (red.) 2011, 227-228); în definitiv, „contactul cu Dumnezeu este ceea ce dă valoare şi ceea ce dă eternitate tuturor creaţiilor." (Rus (red.) 2012, 36).

„Sfârşească-se frumos această cale / pe care-o-ncepem astăzi fericiţi / şi-oricâte-ar fi primejdiile sale, / noi s-o străbatem **nemaidespărţiţi**." (CNoi 175, *Sfârşească-se frumos*). În acest context, amintim o creaţie lexicală ocazională (după un model similar), proprie lui Traian Dorz, cu o singură ocurenţă în poezia sa – substantivul *nemaidespărţire*, din aceeaşi familie cu participiul din fragmentul anterior. Termenul este încadrat într-un grup nominal întrebuinţat cu rol de condensare a expresiei, situat tot la final de vers (într-o poziţie-cheie din ultima strofă a poeziei), unde încărcătura de sens pusă în relief e maximă, şi aflat, din punct de vedere semantic, în opoziţie cu finalul versului al doilea, ce conţine, de asemenea, o structură cu valoare de superlativ absolut; pasajul trimite la momentul stării de vorbă, în intimitate, cu Creatorul, de care eul auctorial se simte indisolubil legat nu numai în sfera condiţiei umane, ci şi (mai ales) în dimensiunea veşniciei: „O, Taină Sfântă, ce mă-nlănţui / de peste-atâtea depărtări / şi mă-mpreuni de peste-atâtea / adânc-despărţitoare stări, / şi mă-ntăreşti să-nfrunt atâtea / înspăimântate-mpotriviri, / Iisus, Te preamăresc din pragul / Eternei **nemaidespărţiri**!" (CÎnv 190, *Îndepărtata mea iubire*).

În alte situaţii, formaţiile alcătuite din *ne-* + *mai* + participiu se află în vecinătatea unor substantive care denumesc sentimentul viu, puternic, înălţător al dorului (unic) de Dumnezeu, starea de comuniune – la cote maxime – cu El, clipa întâlnirii cu eternitatea, întru odihnă şi despovărare de cele pământeşti (Dumitrana 2009, 207), actualizând semnificaţiile „care nu mai încetează niciodată sau nu mai poate fi atenuat", „care durează etern, veşnic, cu aceeaşi intensitate": „Şi din adâncul vieţii / spre arderea de tot / tot binele şi răul / din inimă să-l scot, // Şi-n setea **nemaistinsă** / de nalt şi de frumos / să mi le-aduc Luminii / prinos după prinos." (CDr 14, *O, nu-i de-ajuns!*); „Oriunde aş privi în lume, / în al ei zbucium văd mereu / aceeaşi sete **nemaistinsă**, / a tuturor, de Dumnezeu." (CS 51, *Oriunde-aş asculta în lume*); „Slavă Ţie, Care umpli dintr-odată orice loc, / Care-nlături dintr-odată orice frică şi slăbie, / Care-aprinzi şi-mparţi, şi dărui **nemaistinsul** vieţii foc / şi ne-apleci Nemărginirea, slavă, slavă, slavă Ţie!" (CDr 160, *Slavă Ţie, Care umpli!*); „Ca faţa Dragostei aprinse / fă-mi, Doamne, sufletul din mine; / – de-ar arde-n flăcări **nemaistinse**, / aşa aş semăna cu Tine!" (CCm 190, *Ca faţa Dragostei aprinse*)[8]; „Afundă-ne, Iisuse, atunci în tot Cuprinsul / atât de fără margini şi-atât de fericit, / să ardă-n veci din sine de-a pururi **nemaistinsul** / fior al însoţirii în care ne-am unit!" (CVeşn 9, *O, glasul meu cel veşnic*).

Aşa cum arătam mai sus, în anumite cazuri, participiile negative de acest gen redau ideea de superlativ absolut prin însuşi conţinutul lor (redundanţa fiind generată tocmai de intercalarea adverbului *mai*), în secvenţe metaforice despre „tinereţea fără bătrâneţe" din Împărăţia lui Dumnezeu – o existenţă plină de lumină, reală din perspectivă biblică, o stare a ieşirii din „barierele" comune, după care omul a tânjit dintotdeauna. Sensul lor – „care nu mai cunoaşte nicio limită în timp, în spaţiu sau în intensitate, care nu încetează, nu se întrerupe, nu se consumă niciodată; fără margini, necuprins, continuu, etern, veşnic, infinit, imens" – certifică faptul că nemărginirea, lipsa oricărui tip de constrângeri, „caracterul inepuizabil al manifestărilor" (Constantinovici 2005, 198) Divinităţii reprezintă o trăsătură intrinsecă a Sa şi, implicit, infinitul la care poetul se raportează mereu, subliniind capacitatea omului de a fiinţa (şi) într-o altă dimensiune: „Eu ştiu că am o tinereţe / **nemaisfârşită** la

[8] Cf. Ioniţă 2014, 204: „Simbolul focului cu metaforele adiacente – arderea, flacăra, jarul – întâlnite atât de des în poezia lui Traian Dorz este înrudit cu lumina şi soarele semnificând iubirea arzătoare ce leagă pe Dumnezeu de om şi pe om de Dumnezeu.".

Iisus, / chiar dacă-n lume bătrâneţea / puterile din trup mi-a dus / – eu ştiu că am o tinereţe / **nemaisfârşită** la Iisus." (CDr 85, *Eu ştiu că am în Cer*); „Să mă îmbrac în încântarea / **nemaisfârşitei** Tinereţi / şi să m-afund pe veci în marea / Luminii Veşnicei Vieţi." (CCm 79, *Cutremurat*); „O, fraţii mei, vi-i greu urcând, / adesea suspinaţi acum, / dar, sus credinţa, în curând / veţi fi uitat c-aţi plâns pe drum; / când cu întregul suflet plin / de bucurie veţi cânta / într-un **nemaisfârşit** senin, / veţi fi uitat c-aţi plâns cândva." (CS 29-30, *O, fraţii mei, vi-i greu*); „Iubire ce mi-ai curăţit / de peste suflet tina, / tu mi-ai deschis **nemaisfârşit** / ospăţul cu Lumina." (CNem 37, *Iubire ce mi-ai depărtat*); „– Ce-mi vezi tu, sfântă-nştiinţare, / spre Mâine când priveşti acum? / – O parte-o văd întunecime / şi foc, şi grindină, şi scrum, / şi-o parte-o văd lucind de-un soare / **nemaivăzut** şi nesfârşit; / dar Strălucirea şi Uitarea / le despărţesc desăvârşit..." (CNem 93, *Ce-mi vezi tu, ochiul meu*; de remarcat asocierea, în coordonare, cu un alt derivat cu prefixul *ne-*, trimiţând la ideea de nelimitare şi de unicitate a luminii edenice desăvârşite); „Nu-i pe lume bucurie mai slăvită / ca aceea care-ţi dăruie Iisus – / viaţa-i har, iar moartea-i nuntă strălucită, / nu-i pe lume bucurie mai slăvită, / soarele-i atunci pe veci **nemaiapus**." (CD 464, *Nu-i pe lume înviere*)[9]; „... Învaţă-mă, firesc amurg, / eternele poveţe / prin care zilele să-mi scurg / spre-o altă tinereţe. // Şi când, c-un ultim asfinţit, / viaţa mea-nceta-va, / să-i moştenesc desăvârşit / **nemaiapusă** slava." (CS 210, *Coboară ziua*); „Ce suflet ar putea-ncăpea / suprema bucurie / a clipei ce cuprinde-n ea / un dor de-o veşnicie! // Ce ochi, să poată neorbiţi / privi a ei lumină, / ce vecii **nemaimărginiţi** / i-ncercuie senină!" (CS 210, *O, clipa revederii Lui*).

*

După cum se poate observa, formaţiile cu prefixul *ne-* + adverbul *mai* + participiu (create, prin procedeul derivării şi al compunerii, după un model mai vechi, „de tip popular" (Constantinovici 2005, 198), şi utilizate din abundenţă în poezia lui Traian Dorz) dobândesc valenţe sugestive, în primul rând, graţie rolului jucat de ele în condensarea expresiei, în sintetizarea unei întregi idei lirice, înlăturându-se astfel toate elementele susceptibile din structurile analitice cu care se găsesc în variaţie liberă (pronume, verbe auxiliare, adverbe de negaţie etc.). Dincolo de inventarul propriu-zis ori de ineditul combinaţiilor lexicale, sunt de reţinut şi funcţiile sintactice ale unor asemenea participii (cu utilizări majoritar adjectivale); valenţele lor, în jurul cărora gravitează alcătuirea textului, dovedesc dezvoltări semantice prin extensiune şi trebuie urmărite, aşadar, în cadrul poeziilor, din perspectiva manierei de organizare a mesajului.

Deşi construcţia textuală lasă să se întrevadă un gen de manierism, de obsesie pentru anumite cuvinte, formaţiile analizate (aflate adesea la început sau la final de vers) conferă forţă poeziilor prin intermediul semantismului lor expresiv, subsumabil, la modul general, concepţiei referitoare la depăşirea frontierelor obişnuitului, la intenţia de „contestare" în sens pozitiv a barierelor firescului, de negare care (paradoxal!) afirmă extraordinarul, unicitatea, miraculosul sacru, cu accente de imuabil; altfel spus, structurile respective (în care se asociază elemente diverse, ajungându-se inclusiv la alăturări neaşteptate) servesc pentru marcarea

[9] Poezia *Nu-i pe lume înviere* nu a fost inclusă în volumele de versuri din seria *Cântărilor Nemuritoare* publicate la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului", ci este cuprinsă în antologia intitulată *Cântările Domnului*. Colecţie de cântări a „Oastei Domnului" îngrijită de Traian Dorz şi apărută în străinătate, în condiţii de clandestinitate, prin anii '80 ai secolului trecut.

intensităţii maxime (în care nu mai există limite), iar „sensul negativ al formaţiilor trece pe planul al doilea în favoarea ideii de superlativ.” (FCLR II 1978, 165; vezi şi Florea 1968, 67).

Câteva dintre participiile de acest tip înregistrate în poezia lui Traian Dorz sunt curente în comunicarea actuală (*nemaipomenit*, *nemaivăzut*, *nemaiauzit*, *nemaiîntâlnit*), în timp ce altele caracterizează, cu preponderenţă, stilul beletristic (conform atestărilor – pentru unele, rare – din operele clasice ale literaturii române, începând de pe la jumătatea secolului al XIX-lea, indicate în dicţionarele explicative) sau, mai mult decât atât, au statutul de creaţii personale probabile ale autorului (*nemaiplecat*, *nemaidespărţit*, *nemaisfârşit*), uneori generatoare de redundanţă (Băcilă 2014, 693-699). Ele actualizează semnificaţii repetitive, grupate în jurul unui nucleu (sensul „extraordinar”), implicând adesea şi percepţia senzorială, lipsită de orice conotaţie profană menită să o altereze („care nu a mai fost pomenit / cunoscut / văzut / întâlnit / gustat / spus / trăit etc. de nimeni, niciodată”), creând echivalenţe semantice sau adevărate paradigme sinonimice; toate sunt însă strâns legate, într-un fel sau altul, de invocarea Creatorului – al Cărui nume se află în prim-planul mesajului –, de dimensiunea singulară a creaţiei Sale. Prin frecvenţa lor înaltă şi prin modul de utilizare, multe reprezintă componente relevante ale construcţiei textuale şi atestă faptul că, de regulă, autorul nu urmăreşte cu prioritate obţinerea efectelor de stil, ceea ce nu face mai puţin interesantă poezia sa, centrată pe ideea de sinceritate nedisimulată a trăirilor „verbalizate” în versuri.

Conceperea acestor formaţii aparent lipsite de spectaculozitatea liricii moderne, după un tipar cunoscut, deja existent în limbă (prefixul *ne-* + *mai* + participiu), dovedeşte calităţile de „meşteşugar” canonic ale lui Traian Dorz, care „deşiră” paradigma până la epuizare, întărind, încă o dată, constatarea că, pentru el, esenţialul nu-l constituie arta, „figuraţia”, „podoabele”, ci Divinitatea, cu lumea Sa miraculoasă, unică; fundamentală rămâne, în concluzie, problema mântuirii omului, cu etapele iniţiatice aferente întru desăvârşirea caracterului uman, dar nu altfel decât în contextul întâlnirii cu Dumnezeu, al contopirii depline cu El (cf. *Galateni* 2: 20): „Noi doi, Iisus! – ce lupte / şi ce vrăjmaşi mai sînt[10] / pândindu-ne lumina / şi sfântul legământ / – dar crucea-mbrăţişată / pe vecii de apoi / ne-a-mpreunat cununa, / făcându-ne *un* Noi.” (CBir 205, *Noi doi, Iisus*).

Surse

CA = Dorz, Traian. 2006. *Cântarea Anilor*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CBir = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Biruinţei*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CCm = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Cântărilor mele*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CCnţ = Dorz, Traian. 2008. *Cântările Căinţei*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CD = Dorz, Traian (red.). [f.a.]. *Cântările Domnului.* Colecţie de cântări a „Oastei Domnului”. [f.l.]: [f.e.].
CDin = Dorz, Traian. 2004. *Cântările Dintâi*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CDr = Dorz, Traian. 2006. *Cântări de Drum*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CE = Dorz, Traian. 2008. *Cântările Eterne*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CÎnv = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Învierii*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.

[10] În textele poeziilor lui Traian Dorz publicate, la noi, în ultimii ani, întâlnim frecvent forma *sunt* (în conformitate cu norma actuală de flexiune a verbului *a fi*), deşi se pare că întotdeauna poetul şi-a manifestat, explicit sau indirect, preferinţa pentru *sînt* – formă verbală întrebuinţată în toate volumele sale tipărite la edituri din străinătate înainte de 1989 şi realizate exclusiv pe baza manuscriselor –, motiv pentru care a şi aşezat-o, de nenumărate ori, în rime, mai ales că era vorba despre respectarea unei norme literare a epocii respective.

CNem = Dorz, Traian. 2007. *Cântări Nemuritoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CNoi = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Noi*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CP = Dorz, Traian. 2005. *Cântările Psalmilor*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CS = Dorz, Traian. 2008. *Cântări de Sus*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CUit = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Uitate*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CUrm = Dorz, Traian. 2007. *Cântările din Urmă*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CVeşn = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Veşniciei*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
CViit = Dorz, Traian. 2008. *Cântarea Viitoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
LNS = Dorz, Traian. 2010. *Locurile noastre sfinte*, ediţia a II-a. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
Dorz, Traian (red.). 2011. *Strângeţi fărâmiturile*, vol. 1. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
Rus, Ovidiu (red.). 2012. *Strângeţi fărâmiturile*, vol. 4. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.

Referinţe bibliografice

Aga, Victor. 2005. *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a. Timişoara: Editura „Învierea”.

Băcilă, Florina-Maria. 2015. *Familia lexicală a verbului* ***a răpi*** *în lirica lui Traian Dorz*, în *Quaestiones Romanicae*, nr. III / 1. *Lucrările Colocviului internaţional* ***Comunicare şi cultură în Românìa europeană*** *(ediţia a III-a / 3-4 octombrie 2014)*. Szeged: Editura Jate Press / Timişoara: Editura Universităţii de Vest, p. 164-173.

Băcilă, Florina-Maria. 2014. *Mărci redundante ale superlativului în lirica lui Traian Dorz*, în *Jezici i kulture u vremenu i prostoru III*. Novi Sad: [f.e.], p. 693-699.

Brâncuş, Grigore, Saramandu, Manuela. [f.a.]. *Gramatica limbii române*, volumul I. *Morfologia*. Bucureşti: Editura Atos.

Câmpeanu, Eugen. 1997. *Stilistica limbii române. Morfologia*. Cluj-Napoca: Editura Quo Vadis.

Constantinovici, Simona. 2005. *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*. Timişoara: Editura Politehnica.

Dominte, Constantin. 2003. *Negaţia în limba română*. Bucureşti: Editura Fundaţiei *România de Mâine.*

Douglas, J. D. (red.). 1995. *Dicţionar biblic*. Traducători: Liviu Pup, John Tipei. Oradea: Societatea Misionară Română, Editura „Cartea Creştină”.

Dumitrana, Titiana. 2009. *Teme biblice reflectate în literatură*. Timişoara: Editura World Teach.

FCLR I = Graur, Al., Avram, Mioara (red.). 1970. *Formarea cuvintelor în limba română*, volumul I. *Compunerea*. Bucureşti: Editura Academiei.

FCLR II = Graur, Al., Avram, Mioara (red.). 1978. *Formarea cuvintelor în limba română*, volumul al II-lea. *Prefixele*. Bucureşti: Editura Academiei.

Florea, Ion. 1968. *Sistemul prefixelor de negare în limba română literară*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară”, XIX, p. 61-69.

Iacob, Niculina. 2006. *Morfologia limbii române*. Partea a II-a. Suceava: Editura Universităţii „Ştefan cel Mare”.

Ioniţă, Puiu. 2014. *Poezie mistică românească*. Iaşi: Institutul European.

LRC. FFM = Coteanu, Ion (coord.), Ciompec, Georgeta, Dominte, Constantin, Forăscu, Narcisa, Guţu Romalo, Valeria, Vasiliu, Emanuel. 1985. *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia*, ediţie revizuită şi adăugită. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Ocheşeanu, R., Vasiliu, L. 1954. *Despre valoarea verbală şi adjectivală a participiului*, în „Limba română”, III, nr. 6, p. 16-21.

Pană Dindelegan, Gabriela. 2003. *Elemente de gramatică. Dificultăţi, controverse, noi interpretări*. Bucureşti: Editura Humanitas Educaţional.

Tohăneanu, G. I. 2000. *Măiastra*. Reşiţa: Editura Timpul.

Tohăneanu, G. I. 2001. *Neajungerea limbii. Comentarii la* ***Ţiganiada*** *de I. Budai-Deleanu*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.

Toma, Ion. 1996. *Limba română contemporană. Privire generală*. Bucureşti: Editura Niculescu SRL.

Gabriel BĂRDĂŞAN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Moştenit sau împrumutat? Despre originea unor termeni istroromâni

Abstract: (Inherited or borrowed? About the Origin of some Istroromanian Words). The study's aim is to investigate from an etymological point of view several words from Istroromanian for which there were offered two categories of etymological solutions: some lexicographical sources support the Latin origin, while others consider those words as borrowings from languages with which Istroromanian came into direct or mediated contact. From the variety of existent cases, the study selects only those words for which it is more plausible or, even certain, the solution of Latin origin, not the borrowing theory. In order to justify the preference for the Latin origin theses linguistic and extralinguistic arguments will be advanced.

Keywords: Istroromanian dialect, borrowings, inherited words, Latin origin, Etymology

Rezumat: Studiul îşi propune să investigheze din punct de vedere etimologic o serie de cuvinte din vocabularul dialectului istroromân pentru care în literatura de specialitate s-au oferit două categorii de soluţii etimologice: unele surse lexicografice susţin moştenirea termenilor din latină, pe când altele consideră termenii respectivi împrumuturi din limbi cu care istroromâna a intrat în contact (direct sau mijlocit). Din varietatea cazurilor existente, studiul de faţă selectează exclusiv acele cuvinte istroromâne pentru care este mai plauzibilă sau chiar certă soluţia moştenirii din latină, nu ipoteza împrumutului. Pentru a justifica preferinţa pentru originea latină a termenilor istroromâni analizaţi se aduc argumente de natură lingvistică şi extralingvistică deopotrivă.

Cuvinte-cheie: dialectul istroromân, împrumuturi, cuvinte moştenite, origine latină, etimologie

Atenţia pe care o acordăm fondului lexical de origine latină din istroromână se justifică în actualul context de evoluţie a dialectului istroromân, aflat sub presiunea unui cod lingvistic cu care nu este într-o concurenţă loială, justificată, de altfel, de statutul diferit al celor două idiomuri (istroromâna – graiul local al unei comunităţi extrem de restrânse cu descendenţe româneşti vs. limba croată – limba oficială a statului pe teritoriul căruia trăiesc aceşti vorbitori). Orientarea analizei spre acest strat lexical, ca marcă a stabilităţii sau instabilităţii lingvistice – prin potenţialul său de dezvoltare sau de sărăcire – poate fi un indice de diagnosticare a stării prezente a acestui dialect şi o cale de prospectare a traseului său viitor.

În demersul de delimitare a fondului lexical istroromân moştenit apar diverse obstacole, determinate, printre altele, de dificultatea lămuririi originii unor termeni (în unele cazuri) datorită absenţei unor argumente fundamentate pentru acceptarea unei singure soluţii etimologice, dar şi de prezenţa unor opinii variate cu privire la etimologia unora dintre termenii analizaţi.

Din aspectele delimitate anterior, în studiul de faţă avem intenţia de a ilustra cel de-al doilea tip de situaţii care îngreunează procesul de inventariere şi analiză a fondului lexical moştenit. Astfel, ne propunem să investigăm din punct de vedere etimologic o serie de cuvinte din vocabularul dialectului istroromân pentru care în literatura de specialitate (adică în lucrările cu caracter lexicografic ce conţin şi precizări referitoare la originea acestora) s-au formulat două categorii de soluţii etimologice:

a) termenul istroromân (şi chiar cel existent în celelalte dialectele istorice ale românei sau în româna actuală ori în stadii mai vechi ale românei) este *moştenit din latină*, deci continuă un etimon latin prezent în idiom încă din timpul procesului de glotogeneză;

b) termenul istroromân apare în lexicul dialectului prin *împrumut dintr-o limbă* cu care istroromâna a intrat în contact într-un moment al evoluţiei sale, fie că este vorba de un idiom romanic sau de unul neromanic.

Există numeroase cuvinte istroromâne încadrabile în această categorie, însă vom selecta doar acele cuvinte pentru care, în urma investigaţiei etimologice, se susţine soluţia moştenirii din latină, şi nu cea a împrumutului. În cazul unora dintre aceşti termeni vorbim despre o oarecare certitudine a soluţiei etimologice alese, în cazul altora originea latină este doar mai plauzibilă decât ipoteza împrumutului.

ârmę s.f. „armă”

ârmę - Byhan 297: *¾rmę, -me* (înregistrat de Maiorescu 93 *infra*); PEW 125: *³rmę*; Popovici II 89: *ârmă*, pl. *-e*; **ârma -** Maiorescu 93: *~*, pl. *arme*; **ârmi** şi **armí** pl. în structura compusului sintagmatic *pórt˜ de **ârmi*** s.f. „portarmă” (**ârmi**: Kovačec, *Eléments* 166: *pórtę de ârmi* = fr. „port d’armes”, dar **armí** în Kovačec, *Rječnik* 24: *~* (sud), glosat prin cr. „oružje” = (armă) şi ilustrat prin sintagma *pórt˜ de ármi* (sud) = cr. „oružni list” (vezi şi Kovačec, *Rječnik* 152 s.v. *pórt˜*).

Et.:

■ 1. lat. *arma* (Byhan 297; PEW 125; CDDE 90; [DA I 1 s.v.]; Popovici II 89; [DDA 145 s.v. *ármă*[1] „armă”, „podoabă”]; CDER 412; ILR II 295; [Mihăescu 291]; [DEX[2] s.v.]);

■ 2. împrumut italian (Kovačec, *Eléments* 164), acesta fiind enumerat la categoria italienismelor din clasa numelor de unelte, instrumente şi accesorii.

Forma istroromână înregistrată (*ârmę*) trimite spre etimonul latinesc datorită prezenței lui *a* rotunjit (*å*), fenomen general în cazul cuvintelor moștenite ce au în structura lor fonetică un *a* accentuat (nu este exclusă nici posibilitatea ca *å* să apară și în împrumturi, în contexte fonetice similare) și datorită desinenței de plural *-e* și nu *-i*, ca în italiană. La acestea se adaugă caracterul panromanic al termenului latin (vezi ILR II 111) și existența unor corespondenți ai formei istroromâne și în alte două dialecte românești (dr., ar. *armă*). Există însă în istroromână şi cazul utilizării unei forme împrumutate. De exemplu, forma *ármi*, înregistrată doar în sintagma *pórt˜ de ármi*, este neadaptată sistemului lingvistic istroromân. Faptul acesta dovedește că întreaga sintagmă este un italienism (vezi Kovačec, *Eléments* 166: it. *porto d’armi*, notat în categoria termenilor care numesc diverse documente din domeniul administrativ, juridic etc.) şi că acel plural nu este cel specific termenului moştenit, ci unui împrumut, preluat compact, prin sintagma italiană. Raportarea la italiană nu se justifică în ce priveşte forma de bază a cuvântului (aşadar nu are nicio susţinere notarea în clasa italienismelor a ir. *ârmę*, glosat prin fr. „armes”, nici ca formă de singular, nici ca formă de plural – vezi Kovačec, *Eléments* 164), ci doar în cazul sintagmei cu care se numeşte dreptul de portarmă.

bå˜er(ę) s.n. (s.f.) „șnur; cordon, brăcinar”

bå˜er s.n. - Popovici II 91: *~, -u*, pl. *-e, -le*, notat în *bå˜eru de furcă* = „ața de legat caierul”, *båiere* are și înțelesul „împletitura cu care se leagă chica”; Pușcariu SI II 64 (după Bartoli): *~*, în (J, S); Morariu, *Lu frați noștri* 114: *pocernenca cu roișu* baier *și gâbir* (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Pușcariu SI III 103): *bå˜er*, formă însoțită de precizarea „îl poartă numai bătrânele” (J); *bå˜eru*, cu observația autorului: „după multă răzgândire” (S); Cantemir 158: *~, -e* „baier”; Sârbu-Frăţilă 190: *~, -e* s.n. „brăcinar, baier(ă)”, autorii oferind și un context

ilustrativ: *De jos de ie obruba roișie și prenča cu čęle băiere če čå catârț lârj și cu cånița se-nčinje.* = „Jos este marginea roșie și pe aici se încinge cu băieri și cu brâul.”; Scărlătoiu 307; ◘ ALRM s.n. III, h. 997 brăcinar (la izmene): *bå˜eru de mũdʳåŋte* (J); vezi și ALR s.n. IV, h. 1174; **bá˜er** s.n. - Pușcariu SI II 63 (după Bartoli); Kovačec, *Rječnik* 35: ~, *-u* s.m. (J), glosat prin cr. „vrpca” (bandă); **bá˜erę** s.f. - Byhan 191: ~, *-re*, glosat prin germ. „Haarflechtband” (atestat de Maiorescu 94 *infra*); PEW 178: ~, glosat prin „Haarflechtband”); CDDE 127: ~ = fr. „ruban” (panglică); CDER 613: *baiere*; ILR II 295; **bá˜eră** - Maiorescu 94: *baieră*, pl. *baiere* „baieră” = germ. „Flechtband”, autorul precizând că „se zice numai de câțiva peri împletiți spre a ține cosițele; de ex.: *pletè perili in baieră*”, atestat în Villa-Nova (N); Cihac II 545: ~ = fr. „ruban de queue”.

Et.:

■ 1. lat. *bājulus, -um* / *bājula, -am* „cel / cea care poartă o greutate, hamal” (CDDE 127; ILR II 295; [DEX[2] s.v.]; [MDA I s.v.]); lat. *bajulus* ([Graur, *Corrections* 89, pentru REW 886: „*baieră, baier* viennent de lat. *bajulus*”]; [DDA 190 s.v. *báir* „baier”]; Sârbu-Frăţilă 190); lat. *baiulus* ([Sala, *Aventurile* 75: „*Baier* ‘șiret, panglică, chingă’ vine direct din lat. *baiulus*.”]; lat. ***baliulus*, pronunțare populară de la *baiulus* (CDER 613); lat. ***baiulum* „obiect care poartă ceva” ([DA I 1 s.v. *băiá*]);

■ 2. lat. *varius, -a, -um* = germ. „bunt, färbig” (colorat), prin substantivizarea adjectivului (PEW 178, etimologie preluată și de Popovici II 91);

■ 3. origine traco-dacă ([Russu, *Elemente* 101]; [Mihăescu 317: *baieră* = fr. „cordonnet, ganse” – admite originea traco-dacă, după I.I. Russu]);

■ 4. tc. *bâgh, bâghy* „lien, noeud, bande courroie” (Cihac II 545, vezi și Byhan 191, Popovici II 91, unde e preluată etimologia lui Cihac).

Existența unui termen latin, prezența unor forme romanice continuatoare ale acestui etimon (cf. it. *baggiolo* „suport, piedestal”, surs. *baila* „sfoară”, piacent. *bazzol* „pârghie” – vezi CDER 613; cf. REW 886, 888) și atestarea cuvântului în cele patru dialecte românești (ar. *báir* „baier, șir”, dr. *baieră* „sfoară, curea de transportat / legat / atârnat obiecte”, megl. *bá˜ăr* „șiret, șnur cu care femeile își leagă „tasul” sub bărbie”; (rar) baier, șir cu mărgele”, ir. *bå˜er(ę)* „șnur, cordon”) ne permit eliminarea celor două ipoteze etimologice neromanice (originea traco-dacă și cea turcă). Dintre cele două etimoane latine propuse cel mai motivat pare lat. *bajulus*, cu toate că a fost considerat, din punct de vedere etimologic, cu semantism convingător, dar cu fonetismul mai puțin clar (CDER 613). Evoluția sensului de la „hamal” la „chingă” „este posibilă și există și în alte dialecte romanice (în niciun dialect nu se păstrează sensul „hamal”)”[1], schimbarea de înțeles fiind doar aparentă[2]. Evoluția fonetică *-iu-* > *-ie-*, considerată mai puțin clară și relevată de CDER 613 (unde se precizează că „dacă se admite că *i* intervocalic dă *ĝ* > *ž*, rezultatul ar fi **bajur*, ca *ajuna* < **aiunare* sau ca it. *baggiolo*, care reprezintă prima fază a evoluției rom.”), se explică prin influența verbului *(a) îmbăiera* „a lega cu chingi” din lat. *imbaiulare* (derivat de la *baiulus*), devenit **imbailare*[3].

bericâtę, bericâta s.f. „beregată, gâtlej, faringe”

bericâtę - Popovici I 121; Kovačec, *Rječnik* 37: ~, *-a* (S), glosat prin cr. „ždrijelo”; vezi și Frățilă, *Studii* 249, 299: *bericâte*; Sala, *Aventurile* 84; **bericâta** - Popovici II 92: ~, glosat prin germ. „Kehle” (gât); **bericâtę** - Cantemir 159: ~ „beregată”; **biricœâta** - ◘ ALR

[1] Sala, *Aventurile* 75-76.
[2] Vezi CDDE 127.
[3] Vezi CDDE 127 și Sala, *Aventurile* 76.

I/I, h. 38: *biricœåta* (J), în note: *biricœåta prinde se mărănca*; CDER 796, unde este preluată probabil forma din ALR.

Et.:

■ 1. lat. ***věrucata**, derivat de la *verrūca, -am* „neg” (Puşcariu, *Pe marginea cărţilor*, DR, IX, p. 440, *apud* Frăţilă, *Studii* 249; CDER 796; Frăţilă, *Studii* 249; Sala, *Aventurile* 84);

■ 2. srb. *berikat*: ([DEX[2] s.v.], [MDA I: nesigur cf. srb. *berikat*]);

■ 3. gr. **βάρυξ, -υγος*, derivat din *φάρυγξ*: ([Diculescu 475]);

■ 4. tc. *boghourtlâq, boughourtlâq, boghyrtlâq* = fr. „larynx, gosier” ([Cihac II 549], sursă etimologică spre care trimite și Popovici II 92).

Observăm că și etimologia acestui termen este incertă. Din cele patru soluții etimologice existente cea mai probabilă pare a fi cea propusă (numai pentru formele din dialectele românești) de S. Pușcariu și acceptată, ulterior, și de alți lingviști. În explicarea etimonului lat. **věrucata*, derivat de la *verrūca, -am* „neg” S. Pușcariu a plecat de la imaginea beregatei scoase din vita tăiată, care are niște ridicături, astfel că acest organ a putut fi numit *verucata* „cu ridicături, cu negi”[4]. În ceea ce privește structura fonetică a termenului dezvoltat din lat. ***věrucata** în două dintre dialectele limbii române (dacoromân și istroromân), se constată evoluția lui *v-* la *b-*, fenomen întâlnit în latina vulgară (cf. rom. *băşică, bătrân*), menținerea lui *c* în istroromână și trecerea lui la *g* în dacoromână datorită asocierii termenului cu rom. *verigă*[5], iar trecerea lui *e* la *i* se explică prin asimilarea *e - u > e - e*[6]. Ipoteza împrumutului sârbesc este respinsă de CDER 796 unde se precizează că situația ar sta exact invers, mai exact srb. *berikat* ar reprezenta un împrumut din română. Nici celelate două soluții nu par a explica termenul românesc, cu atât mai mult cu cât în istroromână nu se cunosc împrumuturi turcești.

că˜er / **cá˜er**[7] s.n., s.m. „caier”

că˜er - Pușcariu SI II 63: ~ (după Bartoli); Kovačec, *Rječnik* 45: ~, *-u* s.n. (N), s.m. (J), glosat prin cr. „hrpa vune, puna preslica (vune iz koje se upreda nit), povjesmo”; Sârbu-Frăţilă 195: ~, *-e*; **cÂå˜er** - ALR s.n. II, h. 438 caier: *cÂå˜er, do˜ că˜ere* (J); **cá˜er** - Byhan 236: *ká˜er* (atestat de Maiorescu 96: *caier*, pl. *caiere*), glosat prin germ. „Rocken”; PEW 251; Popovici II 95: ~, *-u*, pl. *-rle*; Cantemir 160: ~, *-e*.

Et.:

■ 1. lat. *colarium* = germ. „Rocken” + *-arius* (Byhan 236, cu precizarea că termenul ridică dificultăți fonetice în explicarea evoluției sale în română);

■ 2. lat. **carium*, din *cārō, -ĕre* „a scărmăna lâna” (PEW 251; etimologie preluată și de Popovici II 95; [DA I 2 s.v.]; [DM 54 s.v. *cáir* „caier”]) – etimon cu fonetism dificil de explicat, după CDER 1284;

■ 3. lat. *caiulus* (< lat. *caia, -ae* „băț, bâtă, ciomag”) ([Giuglea, *Cuvinte* 227]; [Brâncuș, *Istoria* 43]; [Mihăescu 245]); lat. **cajulus* (< lat. *caja*) ([DDA 238 s.v. *cáir* „caier”]); lat. *caiulus* (Sârbu-Frăţilă 195; Scărlătoiu 307, autoarea trimițând și spre altă soluție etimologică; [DEX[2] s.v.]; [MDA I s.v.]); etimon respins de CDER 1284, unde se remarcă dificultatea fonetică și acceptarea unei confuzii semantice nefirești între *caier* și *furcă*;

■ 4. lat. ***călērus** (CDER 1284, unde se precizează că acest cuvânt apare numai în latină în forma *gălērus*, cu sensul de „căciulă de blană cu părul pe din afară”, derivată de la

[4] Frăţilă, *Studii* 249 și Sala, *Aventurile* 85.
[5] Frăţilă, *Studii* 249.
[6] Pușcariu, LR II 129.
[7] Pentru o evoluție fonetică asemănătoare, vezi lat. *baiulus* > ir. *bå˜er(ę)*.

gălea „coif, cască; moţ, coc de păr”; conținutul semantic al lat. *gălērus* nu trebuie să fie cel de „coif”, ci acela de „coc de păr”, fapt probat şi prin raportarea lui ***călērus* la posibilul său corespondent gr. *καλαρὸς* „fleşcăit”, caz în care putem presupune că a însemnat „moţ, ciuf”);

■ 5. element autohton ([Russu, *Elemente* 101: integrat în categoria cuvintelor autohtone sigure care lipsesc din albaneză]; vezi şi [Fischer, *Latina* 142]);

■ 6. sl. *k³drĭ* „încreţit” (Miklosich, *Slav. Elem*., 28); sl. *k³drjavŭ* „încreţit” (Cihac II 37) – soluții etimologice respinse de Byhan 236, CDER 1284).

Etimonul pentru care optăm este lat. *caiulus* (< lat. *caia, -ae* „băţ, bâtă, ciomag”), pentru a cărui evoluție semantică, contestată datorită acceptării unei posibile confuzii între *caier* și *furcă*, reproducem explicația oferită de Cătălina Vătășescu: „Deși în româna actuală *caier* desemnează exclusiv materia textilă pusă în furcă, inițial este vorba despre sinecdoca având ca rezultat în limbile romanice occidentale utilizarea denumirii instrumentului şi ca nume pentru materia textilă aflată în el; trebuie evidențiat faptul că nu s-au păstrat urme de folosire a cuvântului ca nume al instrumentului de tors și că în limba actuală există următoarea specializare: *caier* se numeşte materia textilă, iar *furcă* instrumentul în care aceasta se pune”[8].

cr™stę s.f. „creastă (de munte); creastă (de cocoş)”

cr™stę - Byhan 254: *kr™stę, -te* (atestat de Maiorescu 102 *infra*; Grt. 890 *infra*; Wgd.-Hs.: *kręstę*), cu ambele sensuri; PEW 410; Popovici II 102: ~, pl. *-e*; Popovici I 53: ~, *-a*, pl. *-ele*, în punctele de anchetă (3-7); Puşcariu SI II 232; Cantemir 163; ◘ Pellis 2992 cresta: *krèsta* (B); ALIr 1325 b) creasta (de sus) la cocoş: *o ~, do cr™ste* (S, N); *o cr™sta, do cr™ste* (Sc, L, B, Şc, T, Z, M, C); **crêástă** - Maiorescu 102: *creastă*, pl. *creste*; **cr™ştę** - Grt. 890: *kręštę, -te* (*apud* Byhan 254); ◘ Pellis 2992 cresta: *krèšta* (S).

Et.:

■ 1. lat. *crĭsta, -am* (PEW 410; CDDE 403; [DA I 2 s.v.]; [REW 2330]; Popovici II 102; [DM 80 s.v. *creástă* „creastă de cocoş”]; [CDER 2549]; [DDA 309 s.v. *creástă*]; [Mihăescu 188: pentru cresta muntelui/dealului, 265: pentru sensul fr. „crête (des gallinacés)]; [DEX^2 s.v.]; [MDA I s.v.]); lat. *cresta* (Byhan 254);

■ 2. cr. *kresta* (Skok II, 635, *apud* Dahmen-Kramer II 129) este un italienism.

Prezența lui *ę* accentuat (< rom. com. *êá* < lat. *é... e/a*) în corpul fonetic al cuvântului istroromân, existența unor forme lingvistice similare în cele patru dialecte românești (dr., ar., megl. *creastă*, ir. *cr™stę*) și caracterul panromanic al cuvântului lat. *crĭsta* sunt argumente ce susțin descendența latină a termenului istroromân.

e conj. „și, iar, dar”

e - Maiorescu 104: ~, cu precizarea că se zice mai rar în loc de *și*; Byhan 212: ~ (atestat de WdR., Sl. El., Wgd. I 251, II 1, 3. 3, 10., N. II); PEW 565; Popovici II 108: ~ „și”; Popovici I 104: ~ „și”; Puşcariu SI II 93, 261; Morariu, *Lu frați noștri* 9 (S), 63 (N), 68 (Sc), 71 (B), 93 (Gb), 97 (Gd), 98 (L), 107 (J); Puşcariu SI III Glosar 310; Coteanu, *Cum dispare o limbă* 21; Cantemir 165: ~ „și”; Kovačec, *Descrierea* 160: ~ „iar”; Kovačec, *Rječnik* 75: ~ (S, J); Sârbu-Frăţilă 210: *e* „și”.

Et.:

■ 1. lat. *et* (PEW 565; CDDE 530; Popovici II 108; Puşcariu SI II 93; [Rosetti, ILR 162]; ILR II 289: cu întrebințare restrânsă (dispărută în megl., mai răspândită în v. dr., pe cale de dispariție în ar. și ir.); [Ivănescu, ILR 167: conjuncția s-a menținut în v. rom. și ar.,

[8] Cătălina Vătășescu, *Studii româno-albaneze. Note semantice și etimologice*, București, Editura Academiei Române, 2006, p. 96.

dar a dezvoltat o valoare adversativă]; [Mihăescu 172]; Sârbu-Frăţilă 210; [Sala, *De la latină* 136: pentru forma v. rom. *e*]);

■ 2. ven., it. *e* (Byhan 212);

■ 3. cr. *e* (Neiescu, DDI II 129).

Optăm pentru soluția moștenirii termenului și în istroromână (datorită prezenței sale și în alte dialecte românești – vezi *supra*), cu toate că mediul lingvistic favoriza și însușirea formei italiene sau venețiene.

fóľe, fóľę, fóľa s.f. „foaie, frunză”

fóľe - Byhan 217: *~, foľe* (atestat de N. II, Wgd.-Hs.; Maiorescu 105 *infra*; Grt. 1018: *folya, folyele*; Grt. 267: *foya, foyele*); Densusianu, ILR I 93; Pușcariu SI II 145: *~*, pl. *foľ*; Morariu, *Lu fraţi noştri* 94: (art.) *Donca tu vezut corenu şi glaviţa şi iuvę cuĭit covaci e io vezut-am che s-a dvaiset şi pătru de ieľ trâs pre* foľa *de capuza*. (Gb); Bartoli, *Liste* (*apud* Pușcariu SI III 112): *o foľe de hrâst, foľele de hrâstu* (S); *foľe*, ca formă admisă de informator (Gd); *o foľe* = it. „foglio” (B); *o foľe* (C, L, Sc); *foľa de hrâst, de trs:* tot uro (N); Pușcariu SI III Glosar 310; Cantemir 166: *~, -ľ*; Coteanu, *Premise* II 769; Kovačec, *Rječnik* 80: *~, -a, foľ, -ile* (S, N, Sc, B, Gd), glosat prin cr. „list” și ilustrat prin contextul *cumpíru ratâ fóľile* (Sc) = cr. „krumpiru izbijaju listovi”; ◘ Pellis 3079 foglia: *fóľa* (S), *o-fóľe* (B); Pellis 3080 due foglie: *dọ-fọľ* (B); ALIr 1046 frunze uscate: *uścâte foľ (o fóľe)* (S); *uscâte fóľ (o fóľe)* (N); *uscâte foľ (o fóľe, o fóľa)* (Z, C); ALIr 1726 frunza copacului: *o fóľe, do foľ* (S), alături de cuvântul moștenit *o frúnźę, do frúnźe*; *o fóľe, do foľ* (M, C); **fóľę -** PEW 628; Popovici II 110: *~, -a*, pl. *foľ, -ile*; ◘ ALIr 1188 frunză de viţă: *fóľa (o fóľę, do fóľe) de tărs* (N); ALIr 1726 frunza copacului: *o fóľę, do foľ* (N, Z); **fóľa -** Sârbu-Frăţilă 213: *~, foľ*; Scărlătoiu 288: *~*, pl. *foľ*; ◘ MALGI, h. 102 frunză, pl. (şi art.): *(o) fðóľa; (č.) fðoľ, fðólile* (BC); ALIr 1046 frunze uscate: *uscâte foľe (o fóľa)* (Sc); *uscâte foľ (o fóľa)* (L, B, Şc, T); ALIr 1188 frunză de viţă: *fóľa (o fóľe, do foľ) de tărs* (S); *fóľa (o fóľe, do foľe) de tărs* (Sc, L, B, Şc, T, Z, M, C); ALIr 1726 frunza copacului: *o fóľa, do foľ* (Sc, B, Şc, T); *o fóľa, do fóľe* (L); **fóľă -** Maiorescu 105: *foliă, folie* „foaie”. **Form. int.: fóľiţę** s.f. „frunzuliță” **-** ALIr 1736 frunzuliţă: *o fóľiţę, do fóľiţe* (S, N), în (N), alături de structura *míca fóľę*; **fóľiţa -** ALIr 1736 frunzuliţă: *o fóľiţa, do fóľiţe* (Sc, L, B, Şc, T, C); *míca fóľiţa* (Z, M); derivat de ir. *fóľę/fóľe/fóľa* (< lat. *fŏlia, -am*), cu sufixul diminutival *-iţę/-iţa*.

Et.:

■ 1. lat. *fŏlia, -am* (din *fŏlia* n. pl. de la lat. clas. *folium*) (Densusianu, ILR I 93; PEW 628; CDDE 611; [DA II 1 s.v.]; Mihăescu 194; Sârbu-Frăţilă 213; Scărlătoiu 288); lat. *fŏlia* (Byhan 217; Popovici II 110; CDER 3441); lat. *fŏlium* ([REW 3415]; Dahmen-Kramer II 133, dar nu înlătură nici ipoteza împrumutului – vezi *infra*);

■ 2. cf. cr. *folj* m., *foja* f. (Skok I, 523, Byhan 217, *apud* Dahmen-Kramer II 133).

Cu toate că relevă prezența formelor croate apropiate fonetic de cele istroromâne, Dahmen-Kramer II 133 consideră posibilă moștenirea cuvântului istroromân din latină, soluție întărită de existența unor forme ce continuă lat. *fŏlia* în alte două dialecte românești: dr. *foaie*, ar. *foaľe* (DDA 466: **foáľe*, 467: *foľĭ*? s.f. pl. „frunze” < lat. *fŏlia*, Mihăescu 194: ar. **foaľe*) și de faptul că termenul istroromân reprezintă o noțiune fundamentală în vocabularul uzual al dialectului.

gľíndę s.f. 1. „ghindă” (sens general); 2. „amigdale”

gľíndę - Byhan 223: *~ (γľ- în J), -de* (atestat de N. II; Maiorescu 106 *infra*; Grt. 1030: *glyíndę, -de*; Wgd. III 220 *infra*); PEW 714; Popovici II 112: *~, -a*, pl. *-e*; Popovici I 55: *~, -a*, pl. *e, -le* în punctele (1-7), *~, -a*, pl. *-ur, -urle*, în punctul (8), 60: *~*; Morariu, *Lu fraţi*

noştri 27: *hråstu cu* gľinda (S); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 114): *o gľindę* (S), ~ (N); Cantemir 166: *~, -e*; Petrovici-Neiescu 203: *gľindä, gľinde* (S, N); ◘ ALIr 1776 b) ghindă: *o gľíndę, do gľínde* (S, N); **gľínda** - Wgd. III 220 (*apud* Byhan 223); Puşcariu SI II 220; Morariu, *Lu fraţi noştri* 128: *hrastu şi* gľindele (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 114): *glinda de ţer* = it. „ghianda", ~ (Gb, Gd, C, L), *o gľinda* alături de o altă formă obţinută de la acelaşi informator – vezi *infra*, *o gľinda*, la tineri (B); *o gľinda* (Sc); Petrovici-Neiescu 203: *~*, pl. *gľinde* (C); Frăţilă, *Studii* 248; ◘ ALR II MN [6950] amigdale şi ALRM II, h. 88 amigdale: *γľínda* (sg.) (J); ALIr 1776 b) ghindă: *o gľínda, do gľínde* (L, Z, M, C); **gľínde** - Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 114): *o gľinde* (S); Petrovici-Neiescu 203: *γľinde*, pl. *γľindi* „ghindă"; Kovačec, *Rječnik* 84: *~, -a* (S, N), tremen glosat prin cr. „šiška na hrastu", rar cu sensul cr. „žir (na hrastu)"; ◘ ALIr 1776 b) ghindă: *o gľínde, do gľínde* (Sc, B, Şc, T); **ģíndă** - Maiorescu 106: *ghindă*.

Et.:

■ 1. lat. **glanda* din *glans, -dis* (Byhan 223, unde se trimite şi la o formă din italiană – vezi *infra*); lat. **glanda* de la *glans*, cu schimbare de declinare (PEW 714; [DA II 1 s.v.]; CDER 3711; Frăţilă, *Studii* 248: lat. **glanda, -am*, pentru *glans, -ndem*); lat. **glanda* (Popovici II 112; [DM 141 s.v. *gľíndă*: lat. **glanda, -am*]); lat. *glans, -dem* cu schimbare de declinare (Densusianu, ILR I 139: lat. *glandem*; CDDE 740; [REW 3778: lat. *glans, -ande*]; Petrovici-Neiescu 203); lat. *glans, -dis* (Ac. *glandem*, vezi şi femininul atestat sub forma *glando*) (Mihăescu 197);

■ 2. it. *ghianda* (Byhan 223 notează forma italiană ca o a doua sursă, pe lângă cea latină).

Raportarea termenului istroromân la it. *ghianda* nu se susţine, întrucât avem a face cu un cuvânt vechi existent din perioada românei comune, aşa cum o dovedeşte conservarea unei particularităţi fonetice arhaice (*gl'* < lat. *gl*) în toate dialectele româneşti sud-dunărene în cazul cuvintelor moştenite din latină[9]: ar., megl. *gľindă*, ir. *gľindę*/*gľinde*/*gľinda*.

˜ásca s.f. „iască"

˜ásca - Puşcariu SI II 64: ~, 238: ~, în limbajul bătrânilor (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 115): *˜asca* = it. „esca per il fuoco", formă însoţită de precizarea „în graiul bătrânilor" (J); Mihăescu 254: ~ (fr.) „amadou"; **˜åsca** - ALR II MN [3860] iască („amadon"): *˜åsca* (J); **˜åskę** - Popovici II 116: *~, -a*.

Et.:

■ 1. lat. *ēsca, -am* ([PEW 759]; [CDDE 804]); lat. **ēsca** ([Densusianu, ILR I 130]; [REW 2913.2]; [DM 153 s.v. *˜áscă*]; [CDER 4247]; [DDA 570 s.v. *ĭáscă*]); lat. *ĕsca* (< *edo*) = fr. „nourriture; appât; esche" (Mihăescu 254);

■ 2. cr., slov. *jasika* „plop" (Popovici II 116).

Buna reprezentare a cuvântului latinesc în spaţiul romanic şi prezenţa unor forme ce continuă acelaşi etimon şi în celelalte dialecte româneşti (dr. *˜áscă*, ar. *ĭáscă*, megl. *˜áscă*) sunt argumente ce susţin vechimea termenului şi, implicit, originea sa latină.

juríţę şi **juríče** s.f. „junincă"

juríţę - Byhan 396: *ûrítsę* (atestat de Grt. 846, Maiorescu 110 *infra*); PEW 925: *ûritsę* = germ. „Färse" (viţea); Popovici II 118: *juriţe, -a*, pl. *-ele*; Kovačec, *Rječnik* 230: *žuríţę, -a, žuríţ, -ile* (S), glosat prin cr. „junica"; Frăţilă, *Cercetări* 250: ~, pl. *juriţe*; **juríţa** - Kovačec, *Rječnik* 230: *žuríţa, -e, -ele* (J); ◘ ALIr 1453 mânzatul de doi sau trei ani: *o žuríţa*,

[9] Evoluţia grupului consonantic palatalizat *gl'* la Ø reprezintă o inovaţie posterioară românei comune, specifică dacoromânei: dr. *Øíndă*.

do žuríţe - ♀ (J); **juríță** - Maiorescu 110: ~, pl. *juriţe* „junincă, vacă tânără”; **zuríţę** - Grt. 846 (*apud* Byhan 396): *zurítsę, -tse*; ALIr 1453 mânzatul de doi sau trei ani: *o zuríţę, do žuríţ* - ♀ (S), alături de un împrumut: *o ˜åloviţę, do ˜åloviţe*; **zuríţe** - ALIr 1442 Juninca asta are doi ani: o duc la taur: *Čăsta zuríţe åre do˜ åń: ˜o o trag śu băc.* (S).

juríče - Kovačec, *Rječnik* 230: *žuríče, -a, žuríč, -ile* (N); ◘ ALIr 1442 Juninca asta are doi ani: o duc la taur: *Částa žuríče åre do˜ åń: tråyu vo la băc.* (J); *Čăsta žuríče åre do˜ åń: tråg vo su băc.* (N); *Čăsta žuríće åre do˜ åń: trågu-o su băc.* (Sc); ALIr 1453 mânzatul de doi sau trei ani: *o žuríće, do žuríć* - ♀ (N, L, B, T, M, C, Z), în (Z), alături de un împrumut: *o ˜åloviţę, do ˜åloviţe*; *o žuríće, do žuríć* - ♀ (Sc).

Et.:

■ 1. lat. *iūnīc(e)a, -am*, din lat. clas. *iūnix* (PEW 925: nu se exclude posibilitatea ca forma istroromână să fie rezultatul unei contaminări cu un termen croat – vezi *infra*); lat. *iunica* (Popovici II 118);

■ 2. contaminare între ir. **jurice* (< lat. *iūnix, -īcem*) şi cr. *júnica* (Byhan 396: forma din istroromână corespunde dr. *junincă* cu schimbarea sufixului sub influența cr. slov. *júnica* = germ. „Färse”; PEW 925: e posibilă și o suprapunere între cr. slov. *júrica* + **žurică* = (*junică*); CDDE 922; Frăţilă, *Cercetări* 258).

Forma istroromână *juríţę* se explică mai clar dacă avem în vedere posibilitatea ca descendentul unei forme latine să se fi contaminat cu un termen croat activ în teritoriul unde se vorbește istroromâna: ir. **jurice* (< lat. *iūnix, -īcem*) + cr. *júnica*. Ipoteza pare să se confirme întrucât unele lucrări mai recente ce se ocupă de lexicul acestui dialect au înregistrat de pe teritoriulul lingvistic istroromân forma necontaminată ir. *juríče* „idem” (vezi *supra*), care presupunem că s-a dezvoltat direct din lat. *iūnix, -īcem*.

lårg adj. 1. „larg” (Maiorescu 110; PEW 943; CDDE 950; Morariu, *Lu fraţi noştri* 28; Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 118); CDER 4712); ♦ 2. adj., adv. „depărtat, departe” (Maiorescu 110, Byhan 267, PEW 943, Sârbu-Frăţilă 222)

lårg - Byhan 267: *l³rg* (atestat de Maiorescu 110, Iv. 5, Grt. 412 *infra*; Wgd. II 11, 1. 12, 7: *l³rgę*), glosat prin germ. „weit”; PEW 943: *l³rg* = germ. „breit, entfernt”; *Graiul nostru* 160: *maĭ lårghę*; Popovici II 119: ~, *-ę, -o* „departe, larg”; Morariu, *Lu fraţi noştri* 28: *Ie fost-a ribar… din mårę* lårghę. (S); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 118): *lårg* = it. „largo” [sic?] dei vestiti” (J); *nu-˜ štrintę, ie lårgę, lårg* (S); *lårg* adj. (Gb); *largo* adj. (Gd); *lårg* = it. „largo”, adj. (B); *camižola lårga* (C); *lårg*, f. *lårga* (Sc, N); Sârbu-Frăţilă 222: *lårg, -a, -o* adj. și adv. „depărtat, departe”, termen ilustrat prin *De oki și lårga de irima* = „[ce e departe] de ochi e departe și de inimă” = Ochii care nu se văd se uită”; **larg** - Maiorescu 110: ~, *largă*, cu ambele sensuri, glosat prin germ. „breit, entfernt”; Iv. 5: *largo*, Grt. 412: *larg, -gę, -gi, -ge* (*apud* Byhan 267).

Et.:

■ 1. lat. *largus, -a, -um* „abundent, bogat, mult; generos” (Byhan 267; PEW 943; CDDE 950; [DA II 2 II s.v.]; [REW 4912]; [DM 166 s.v. *larg*]; CDER 4712; [DDA 616 s.v. *lárgu*[2]]; Sârbu-Frăţilă 222: lat. *largus, -a, -um*, influenţat de it. *largo* „departe”);

■ 2. ven. *largo* (Popovici II 119; Sârbu-Frăţilă 222: lat. *largus, -a, -um*, influenţat de it. *largo* „departe”).

În cazul formei istroromâne analizate, observăm o suprapunere a două forme cu origini diferite (cea moștenită și cea împrumutată), menținerea reflexului ce continuă etimonul latin fiind favorizată de prezența împrumutului care determină o dezvoltare semantică a cuvântului moștenit: lat. *largus, -a, -um*, influenţat de it. *largo* > ir. *lårg* adj.

óste s.f. 1. „oştire, armată” (sens general atestat); ♦ 2. „război” (Morariu, *Lu fraţi noştri* 166; Puşcariu SI II 218, 238; Bartoli, *Liste*, *apud* Puşcariu SI III 125; Cantemir 174; Petrovici-Neiescu 195; Kovačec, *Rječnik* 139; Mihăescu 291; Sârbu-Frăţilă 244);

óste - Byhan 294: ~ (înregistrat în Sl. El. *infra*), glosat prin germ. „Heer”; PEW 1216: ~ = germ. „Heer”; Popovici II 132: ~, *-a* = germ. „Heer”; Glavina IV (*apud* Puşcariu SI III 207): ~, *-stile*; Morariu, *Lu fraţi noştri* 166: („armată”) *E a lui* o s t a *av dela în iaco tare om tota cadavę̄t.* (J), 166: („război”) *E ăr-a lui dîrjava av* o s t a *fost* (J); Puşcariu SI II 218: ~ „război”, 238: ~ „război” (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 125): *oste* = germ. „Krieg”, sl. „vojska”; Cantemir 174: ~ „război”; Petrovici-Neiescu 195: ~ „război” (J); Kovačec, *Différences* 72: ~ cu ambele sensuri; Kovačec, *Rječnik* 139: ~ *-a*, echivalent cu (*vó˜sca*), glosat prin cr. „rat”; Mihăescu 291: ~ (J), „armée”, dar şi „guerre”; Sârbu-Frăţilă 244: ~ „război, oaste”, autorii oferind un context ilustrativ pentru sensul „război”: *Dintre oste-av scapavęit.* = „Am fugit de la război.”; ◘ ALR s.n., IV, h. 964 armată: *osta; oste*, dar şi împrumutul *drjåla* (J); **ósta -** Sl. El. (*apud* Byhan 294): ~ în (J).

Et.:

■ 1. lat. *hŏstis, -em* „străin, duşman” (PEW 1216; CDDE 1278[10]; [DM 311 s.v. *æásti*]; [DA VII 2]; Mihăescu 291); lat. *hŏstem* (CDER 5753); lat. *hŏstis* (Byhan 294, dar timite și spre o altă soluție etimologică – vezi *infra*; Popovici II 132; [DDA 803 s.v. *oáste*]; ILR II 300; Sârbu-Frăţilă 244);

■ 2. it. *oste* (Byhan 294 trimite la cuvântul italian fără a face vreo nuanțare referitoare la sensul formei istroromâne; Sârbu-Frăţilă 244 trimit la termenul italian *oste*[11] pentru sensul de „război” al cuvântului istroromân, înţeles actualizat în expresiile *bandire l'oste* „a declara război”, *stare de oste* „a face război cuiva”.

Analizând soluțiile etimologice propuse constatăm că termenul istroromân poate fi considerat moştenit, însă, prin actualizarea sensului „război”, trimite şi la împrumutul italian. Pe de altă parte însă, Kovačec, *Différences* 72 precizează că *óste*, cu ambele sensuri, „război” şi „armată” este cunoscut doar la (J). În această localitate, ca sinonim al lui *óste* este folosit, uneori, şi cuvântul *vó˜sca* (cu ambele sensuri deci: „armată; război”). Este foarte probabil ca dubla semnificaţie a ir. *óste* să se datoreze, precizează lingvistul de la Zagreb, influenţei cuvântului čakavian corespondent *vojska* sau, cel puţin, ca menţinerea sensului vechi (atestat în limba veche şi în alte limbi romanice) să fi fost facilitată de sensul cuvântului čakavian menţionat.

Formele din celelalte dialecte românești (dr. *oaste* „armată”, înv. „război”, ar. *oaste* „armată” – vezi DDA 803; megl. *æásti* „oaste” – vezi DM 311) motivează raportarea cuvântului istroromân la lat. *hŏstis, -em*, însă cel de-al doilea sens, cel de „război”, este fie rezultatul suprapunerii cuvântului moștenit cu termenul italian *oste*, fie un calc sub influența împrumutului croat *vó˜sca*, existent în istroromână, unde e folosit cu ambele înțelesuri.

pănzę, pănza s.f. „pânză”

pănzę - Byhan 317: *pĔnzę* (atestat de Maiorescu 116, Sl. El. *infra*; Grt. 368: *pĔnzę, -ze*), glosat prin germ. „Leinwand”; PEW 1323; Popovici II 134: ~, *-a*, cf. *pănza de kemeş* şi *de paučină* „păianjen”; Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 127): ~ (S), *pănzę* = it. „tela” (N); Cantemir 174: ~, *-e*; **pănza -** Sl. El. (*apud* Byhan 317): *pъnza* în (J); Bartoli, *Liste* (*apud*

[10] CDDE 1278: „semnificațiunea românească î…ï se explică prin întrebuințarea lui *hostis* cu înțelesul «armée ennemie»; mai târziu înțelesul s-a generalizat, evoluând spre acela de «armée»”.

[11] Vezi şi Devoto 1345: it. *oste²* s.m./s.f.., arh. şi lit. 'L'esercito nemico o anche, semplicemente, esercito; *p. ext.*, accampamento, campo di battaglia, guerra: *andare a ~; fare ~*'.

Pușcariu SI III 127): *pănza* (J, S); ~ (Gb, Gd, B, C, L, Sc); **pắnza -** Kovačec, *Rječnik* 143: ~ (J), glosat prin cr. „platno” și ilustrat prin contextul *bilí pắnza* = cr. „bijeliti platno”; Sârbu-Frăţilă 248; ◘ vezi și Pellis 675 tela di lino: *p´nζa* (J); Pellis 676 tela di cotone: *p´nζa maĭfína* (J), *pᵉnζa* (B); **pắnză -** Maiorescu 116: *pênsă*; **pắnja** Bartoli, *Liste* (*apud* Pușcariu SI III 127): *pănža*, ca variantă fonetică obținută de la alți informatori (S).

Et.:

■ 1. lat. ******pandia*, *-am*, din *pandĕre* „a desface, a întinde” (PEW 1323; [REW 6190]; [DDA 857 s.v. *pîndză*]; Mihăescu 248); lat. ******pandia* (etimon preluat și de Popovici II 134; [DM 228 s.v. *p³nză*]; Dahmen-Kramer I 253; Sârbu-Frăţilă 248); lat. ******pandea* „ţesătură” (CDER 6400: probabil rezultat din încrucișarea lui *pannus* „bucată de stofă, fâșie, cârpă, veșmânt” cu *brandeum*); etimologie îndoielnică după Graur, *Corrections* 108;

■ 2. lat. *pansa* „cea care umblă cu picioarele desfăcute, crăcănată” (Byhan 317);

■ 3. element tracic (G. Pascu, *Dictionnaire étymologique macédo-roumain*, I *Les éléments latins et romans*, București, 1924, p. 191: tracul *penza*; cf. [Russu, *Elemente* 31, 101]) și [Rosetti, ILR 188, unde se consideră că termenul are „origine nelatină”]); etimologie respinsă de CDER 6400.

Din cele trei soluții etimologice propuse, considerăm că cea mai puțin vulnerabilă este cea care raportează termenul din limba română (existent în toate cele patru dialecte ale sale: dr. *pắnză*, ar. *pîndză*, megl. *p³nză* și *pắndză* în Țârnareca, ir. *pắnzę*, *pắnza*) la forma latină neatestată **pandia*, *-am*, dezvoltată din lat. *pandĕre* și continuată exclusiv în română (vezi REW 6190). Lat. *pansa* nu explică nici formal, nici semantic forma istroromână pentru care a fost propus ca etimon, iar legătura cu un element preroman (tracic) a fost insuficient explicată.

sắpę s.f. „sapă”

sắpę Byhan 346: *s¾pę* (atestat de Maiorescu 121 *infra*), glosat prin germ. „Hacke”; PEW 1512: *s³pę*; Cantemir 179: *~, -e*; **sắpa -** Sârbu-Frăţilă 270: *~, -e*; Scărlătoiu 291: ~, pl. *-e*; **sápă** Maiorescu 121: ~, pl. *sape*, glosat prin germ. „Hacke”.

Et.:

■ 1. lat. *sappa*, *-am* (Densusianu, ILR I 134; PEW 1512; [REW 9599: lat. *zapp-*]; [DM 257 s.v. *sápă*]; [Pușcariu LR I 357]; CDER 7427; [DDA 915 s.v. *sápă*]; [ILR II 306]; [DA X 1 s.v.]; Mihăescu 261; [DEX^2 s.v.]; Sârbu-Frăţilă 270; Scărlătoiu 291; [MDA IV s.v.]);

■ 2. cf. it. *zappa* și cr. *capa* (Byhan 346 trimite la compararea cuvântului din istroromână cu forma italiană și cu cea croată).

Pe lângă concordanța formală și semantică dintre termenul analizat și cuvântul latinesc, atestarea unei forme pentru fiecare dintre cele patru dialecte istorice ale românei (dr., ar., megl. *sápă*, ir. *sắpę*) reprezintă un argument ce permite considerarea acestor reflexe lingvistice drept continuatoare ale lat. *sappa*, nefiind astfel necesară nici pentru ir. *sắpę* raportarea la forme similare din italiană sau croată.

scórțę, scórța s.f. „scoarță, coajă (de pâine / mămăligă, de fruct, de ou)”

scórțę - Byhan 340: *skórtsę* (atestat de Maiorescu 121 *infra*), glosat prin germ. „Rinde”; PEW 1557: *scortsę*; Cantemir 179: *~, -e*; Coteanu, *Premise* II 771; **scórța -** Pușcariu SI II 238: ~, păstrat la (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Pușcariu SI III 133): *hlebu far de scorţa* (J); Kovačec, *Rječnik* 173: ~ (J), glosat prin cr. „korica” și ilustrat prin contextul lingvistic *mľézyu și scórța de pắre* = cr. „meko (sredina) i kora od kruha”; ◘ ALR s.n. II, h. 607 scoarţă (de copac) și ALRM s.n. I, h. 414 scoarţă (de copac): *scorţa* (J); ALR s.n. II, h. 608 cojesc (lemnele): *scorţa lupí* (inf.) (J); ALRM s.n. III, h. 925 coaja (de pe mămăligă): *scorţa de polénta* (J); Pellis 877 guscio dell'uovo: *śkŭórza* (J); Pellis 886 crosta del pane:

skŭórza (J); Pellis 1973 buccia d'arancia: *skórza* (J); Pellis 1986 guscio della noce: *sk^{o}òrza* (J); Pellis 3075 corteccia: *śk^{o}òrza* (J); **scórță** Maiorescu 121: ~, pl. *scorțe*.

Et.:

■ 1. lat. *scŏrtea, -am*[12] „(haină) de piele" (Densusianu, ILR I 110; PEW 1557; [REW 7742]; [Rosetti, ILR 373]; CDER 7587: lat. *scortea*, confundat cu lat. *cortex* „coajă"; [Ivănescu, ILR 130]; [DA X 2 s.v.]; Dahmen-Kramer I 267: „it. *scorza* non esiste in croato; la voce istrorumena sarà dunque una parola ereditaria"; vezi şi Dahmen-Kramer II 117);

■ 2. it. *scorza* (Byhan 340; Dahmen-Kramer II 117, unde este preferată ipoteza împrumutului, dar nu se exclude nici ipoteza moştenirii din latină).

Faptul că termenul istroromân a fost înregistrat doar în graiul istroromân de nord, adică cel vorbit în (J), grai mai conservator și în care influența italiană directă s-a putut exercita mai greu, precum şi lipsa it. *scorza* ca împrumut în croată ar putea motiva raportarea cuvântului istroromân la lat. *scŏrtea*.

víperę s.f. „viperă"

víperę Byhan 381: ~, în (J) (atestat de N. II); Popovici II 164: ~, în punctul de anchetă (8), după Nanu; PEW 1904.

Et.:

■ 1. lat. *vīpĕra, -am* (PEW 1904; CDER 9286; [DDA 1112 s.v. **vípiră* (din care derivă ar. *nvipirédzŭ*: lat. *vipera*]; [Mihăescu 199]; [DEX^{2} s.v.]; [DA s.n. XIII 2 s.v.]; [Sala, *De la latină* 87]; [MDA IV s.v.]); în ILR II 125 etimonul latin este încadrat în categoria cuvintelor panromanice, cu excepția românei[13];

■ 2. it., ven. *vipera* (Byhan 381; Popovici II 164).

Faptul că forma istroromână a fost înregistrată doar în graiul nordic al acestui dialect – și aici cu un număr de atestări extrem de mic – motivează considerarea termenului drept continuator al lat. *vīpĕra*, întrucât formele moştenite sunt mai bine conservate în istroromâna de la (J), iar împrumuturile din italiană sunt, în general, mai rare.

z™mę, z™ma s.f. „zeamă, supă"

z™mę - Popovici II 167: ~, *-a*; Morariu, *Lu fraţi noştri* 32: *Mai mânche* zęma, *za sorbi*. (S), 57: *Aflåt-a pre ogńişte păre şi vir şi cârne coptę şi* zęmę [...] (S), 87: [...] *şi vreda lu mâmę* scuhęit zęma [...] (B), 90: zęmę *de lemun* (B), *La ce pote fi coristnę* zema *de lemun?* (B), 117: *bura* zęma (J); Cantemir 187; Kovačec, *Rječnik* 224: ~, *-a* (sud), glosat prin cr. „juha"; ◘ ALIr 602 a) supă: *o z™mę, do z™me* (S, N); **z™me -** Byhan 390: *z™me, zámľe* în (J) (atestat de N. II; Maiorescu 130, Iv. 8 *infra*), glosat prin germ. „Suppe, Fleischbrühe"; **z™ma -** Puşcariu SI II 238: ~, păstrat la (J); Bartoli, *Liste* (*apud* Puşcariu SI III 141): *časta žęma ˜e tămna* (J); Kovačec, *Rječnik* 224: ~ (J); Scărlătoiu 294; ◘ ALIr 602 a) supă: *o z™ma, do z™me* (J, Sc, L, B, Şc, T, Z, M, C); vezi şi ALIr 718 supă dreasă cu ou, griş şi parmezan: *z™ma cu óvu* (Z), în paralel cu împrumutul cu circulaţie generală *ńokéti*; **zéma** Sârbu-Frăţilă 304: ~, autorii oferind şi contextele ilustrative *Io voles zema bura.* = „Mie-mi place zeama bună." şi *Zema-i gotova.* = „Supa este gata."; ◘ MALGI, h. 85 zeamă, pl. (şi art.): *zé/a/ma* (L); **zêáma -** MALGI, h. 85 zeamă, pl. (şi art.): *(o) zñáma; (doþ) zñáme, zñámele* (J); *(o) zñáma; (č.) z™me, z™mele* (S); *(o) zñáma; (č.) zñáme, zñámele* (N); *(o) zñáma; (m.m.) zñáme, zñámele* (Sc, BC); **zêámă -** Maiorescu 130; **jéma -** Iv. 8 (*apud* Byhan 390): *žema*; **j™mę -** Kovačec, *Rječnik* 228: *ž™mę, -a* (S).

[12] Derivat de la lat. *scortum* „piele de animal" (vezi ILR II 145).
[13] Pentru situația formei din română, vezi Sala, *Introducere* 139, 140.

Et.:

■ 1. lat. **zema** ([DDA 430 s.v. *dzámă*]; [Dimitrescu, ILR 104]; Sârbu-Frăţilă 304; Scărlătoiu 294); lat. **zema** (< gr. **ζέμα**) ([Mihăescu, *Influența* 64]; [Rosetti, ILR 235]; [Mihăescu 242, 321]; [DA XIV s.v.]); gr. **ζέμα**, uneori prin intermediul unui lat. ***zĕma** ([CDER 9476]); lat. **zama** ([ILR II 308]);

■ 2. gr. **ζέμα** (Cihac II 712, *apud* Byhan 390: ngr. *ζουμί, -μός, ζωμός*, m. gr. *ζέμα*; G. Meyer, Alb. Studien IV 52, *apud* Byhan 390: ngr. *ζέμα*; Popovici II 167; [Ivănescu, ILR 433: „Cuvântul *zeamă*, care este considerat ca de origine greacă veche, este mai degrabă un împrumut bizantin.”]).

Fiind vorba despre un elenism pătruns în latină, cu răspândire general romanică, putem să considerăm, conform principiului etimologiei directe, că la baza formelor din dialectele românești (dr. *zeamă*, ar. *dzámă*, ir. *z™mę, z™ma*) stă cuvântul lat. *zema*. **Soluție etimologică**: lat. **zema** > ir. *z™mę, z™ma*.

Consideraţii finale

Analiza termenilor istroromâni aduce argumente motivate pentru a accepta, din cele două categorii de explicaţii etimologice, soluţia moştenirii acestora din latină. Chiar şi în acest caz, nu avem o situaţie omogenă a termenilor, distingându-se două clase reprezentative, caracterizate prin:

a) *certitudine semnificativă a moştenirii termenului din latină*: *ármę* s.f. „armă”, cu precizarea că există şi o formă de plural neadaptată, împrumutată din italiană în sintagma *pórt˜ de ármi* s.f. „portarmă”; *cr™stę* s.f. „creastă (de munte); creastă (de cocoș)”; *fóľe, fóľę, fóľa* s.f. „foaie, frunză”; *gľíndę* s.f. „ghindă”; „amigdale”; *˜ásca* s.f. „iască”; *juríče* s.f. „junincă”, forma *juríţę* rezultând din contaminarea acestei forme cu cr. *júnica*; *lårg* adj. „larg”; adj. adv. „depărtat, departe”, provenit din lat. *largus, -a, -um*, dar influenţat de it. *largo* > ir. *lårg* adj.; *óste* s.f. „oştire, armată”, însă cel de-al doilea sens („război”) este fie rezultatul suprapunerii cuvântului moştenit cu termenul italian *oste*, fie un calc sub influența împrumutului croat *vó¯sca*; *såpę* s.f. „sapă”; *víperę* s.f. „viperă”; *z™mę, z™ma* s.f. „zeamă, supă”.

b) *caracterul mai plauzibil al moştenirii din latină, decât al împrumutului dintr-o limbă romanică sau neromanică*: *bå˜er(ę)* s.n. (s.f.) „șnur; cordon, brăcinar”; *bericåtę, bericåta* s.f. „beregată, gâtlej, faringe”; *cå˜er, cá˜er* s.n., s.m. „caier”; *e* conj. „și, iar, dar”; *pånzę, pånza* s.f. „pânză”.

În vederea justificării preferinţei noastre pentru soluţia moştenirii din latină şi nu pentru împrumutarea termenului am apelat la următoarele argumente de natură lingvistică şi extralingvistică: criteriile fonetic şi semantic ce se aplică în delimitarea unei etimologii; comparaţia interdialectală şi comparaţia cu situaţia de pe teren romanic în general; verificarea ariei de răspândire a cuvântului în graiurile istroromâne (de nord şi de sud), vechimea lor în grai şi situaţia contactelor lingvistice posibile în aria lingvistică în care apare termenul respectiv.

Abrevieri

Ac. = acuzativ; adj. = adjectiv; adjectival; adv. = adverb; adverbial; ar. = aromân(ă); arh. = arhaic; art. = articol; articulat; B = Bârdo; C = Costârcean; cf. = confer; clas. = clasic(ă); conj. = conjuncție; conjuncțional(ă); conjunctiv; cr. = croat(ă); dr. = dacoromân(ă); et. = etimon; etimologie; f. = feminin; form. int. = formație internă; fr. = francez(ă); Gb = Grobnic; Gd. = Gradine; germ. = german(ă); gr. =

greacă; grecesc; h. = hartă; inf. = infinitiv; ir. = istroromân(ă); it. = italian(ă); înv. = învechit; J = Jeiăn; L = Letai; lat. = latină; latinesc; lit. = literar; M = Miheli; m. = masculin; megl. = meglenoromân(ă); MN = Material Necartografiat; N = Noselo; n. = neutru; ngr. = neogreacă; neogrecesc; nr. = număr; p. ext. = prin extensie; piacent. = din Piacenza; pl. = plural; rom. = română; românesc; rom. com. = român(a) comun(ă); S = Sușnievița; s./subst. = substantiv; Sc = Sucodru; sg. = singular; sl. = slav(ă); slov. = sloven(ă); s.n. = serie nouă; srb. = sârbă; sârbesc; surs. = sursilvan; s.v. = sub voce; Șc = Șcabici; T = Tărcovți; tc. = turcă; turcesc; v. = vechi, veche; ven. = venețian(ă); Z = Zankovți.

Referinţe bibliografice

ALIr = Goran Filipi, *Istrorumunjski lingvistički atlas. Atlasul lingvistic istroromân. Atlante linguistico istrorumeno*, Pula, 2002.

ALR I/I = *Atlasul lingvistic român*, publicat de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Puşcariu. Partea I, de Sever Pop, vol. I: *Părţile corpului omenesc şi boalele lui*, Cluj, 1938.

ALR II = *Atlasul lingvistic român*, publicat de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Puşcariu. Partea a II-a (ALR II), vol. I: A. *Corpul omenesc, boale (şi termeni înrudiţi)*. B. *Familia, naşterea, copilăria, nunta, moartea, viaţa religioasă, sărbători*. C. *Casa, acareturile, curtea, focul, mobilierul, vase, scule*, de Emil Petrovici, Sibiu, Muzeul Limbii Române, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1940.

ALR s.n. II = *Atlasul lingvistic român. Serie nouă*, vol. II: A. *Creşterea vitelor*. B. *Carul, căruţa, sania*. C. *Păsări de curte*. D. *Păstorit*. E. *Lâna, torsul, ţesutul*. F. *Meserii*. G. *Pădurărit*, [Bucureşti], EA, 1956.

ALRM II = *Micul atlas lingvistic român*, publicat de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Puşcariu. Partea a II-a (ALRM II), vol. I: A. *Corpul omenesc, boale (şi termeni înrudiţi)*. B. *Familia, naşterea, copilăria, nunta, moartea, viaţa religioasă, sărbători*. C. *Casa, acareturile, curtea, focul, mobilierul, vase, scule*, de Emil Petrovici, Sibiu, Muzeul Limbii Române, Leipzig, Otto Harrassowitz,1940.

ALRM s.n. III = *Micul atlas lingvistic român. Serie nouă*, vol III: A. *Bucătărie, mâncăruri, băuturi, alimente, coloniale*. B. *Tutun*. C. *Îmbrăcăminte, încălţăminte, farduri, podoabe, lucru de mână*. D. *Culori*. E. *Spălat, călcat, igienă*. F. *Fire, caracter, sentimente*. G. *Petreceri, distracţii*. H. *Muzică*. I. *Jocuri de copii*. J. *Salutul*. K. *Varia*. L. *Nume de persoană*. M. *Superstiţii*, [Bucureşti], EA, 1967.

ALRM s.n. IV = *Micul atlas lingvistic român. Serie nouă*, vol IV: A. *Substantiv*. B. *Articol*. C. *Adjectiv*. D. *Pronume*. E. *Numeral*. F. *Verbul*. G. *Adverb*. H. *Prepoziţie*. I. *Conjuncţie*, [Bucureşti], EA, 1981.

Bartoli, *Liste* = Listele lui Bartoli (*apud* Puşcariu SI III, p. 97-141, vezi *infra*).

Brâncuș, *Istoria* = Gr. Brâncuș, *Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească*, ed. a II-a, Bucureşti, 2004.

Byhan = Arthur Byhan, *Istrorumänisches Glossar*, în „Sechster Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (Rumänisches Seminar) zu Leipzig", herausgegeben von dem Leiter des Instituts Prof. Dr. Gustav Weigand, Leipzig, 1899, p. 175-396.

Cantemir = Traian Cantemir, *Texte istroromâne*, Bucureşti, EA, 1959.

CDDE = I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, *Dicţionarul etimologic al limbii române. Elementele latine. (A-Putea)*, Bucureşti, Paralela 45, 2003.

CDER = Alexandru Ciorănescu, *Dicţionarul etimologic al limbii române*, ediţie îngrijită şi traducere din limba spaniolă de Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu Marin, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2001.

Cihac II = A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-roumaine*, vol. II *Éléments slaves, magyars, turcs, grecs-moderne et albanais*, Francfort, 1879.

Coteanu, *Cum dispare o limbă* = I. Coteanu, *Cum dispare o limbă (istroromâna)*, Bucureşti, 1957.

Coteanu, *Premise* II = I. Coteanu, *Premise pentru stabilirea vocabularului străromânei* (II), în SCL, XVI, 1965, nr. 5, p. 759-790.

DA = *Dicționarul limbii române*: DA I 1 (tomul I, partea I A-B, 1913); DA I 2 (tomul I, partea II C, 1940); DA II 1 (tomul II, partea I F-I, 1934); DA II 2 II (tomul II, partea II, fascicula II *Ladă-Lepădа*, 1940); DA VII 2 (tomul VII, partea a 2-a, litera O, 1969); DA X 1 (tomul X, partea 1, Litera S - S-*sclabuc*, 1986); DA X 2 (tomul X, partea a 2-a, Litera S - *Scladă-semînțărie*, 1987); DA XIII 2 (tomul XIII, partea a II-a, Litera V - *Venial-vizurină*, 2002); DA XIV (tomul XIII, Litera Z, 2000), București 1913-1949; seria nouă (M-Z) – București, EA, 1965-2006.

Dahmen-Kramer II = Wolfgang Dahmen, Johannes Kramer, *Le inchieste istro-rumene di Ugo Pellis.* Parte seconda: Questioni 1513- 3338, în „Balkan Archiv. Neue Folge", 16, 1991, p. 107-137.

Dahmen-Kramer II = Wolfgang Dahmen, Johannes Kramer, *Le inchieste istro-rumene di Ugo Pellis.* Parte seconda: Questioni 1513- 3338, în „Balkan Archiv. Neue Folge", 16, 1991, p. 107-137.

DDA = Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*, [București], EA, 1963.

Densusianu, ILR I = Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, vol. I *Originile*, ediție îngrijită de prof. univ. J. Byck, București, EȘ, 1961.

Devoto = Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier S.p.A., 1996.

DEX^2 = *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1996.

Diculescu = C. Diculescu, *Elementele vechi greceşti din limba română*, în DR, IV, p. 394-516.

Dimitrescu, ILR = Florica Dimitrescu (coordonator), *Istoria limbii române*, București, EDP, 1978.

DM = Th. Capidan, *Meglenoromânii*, vol. III *Dicţionar meglenoromân*, Bucureşti, [f.a.].

Fischer, *Latina* = I. Fischer, *Latina dunăreană. Introducere în istoria limbii române*, Bucureşti, EŞE, 1985.

Frăţilă, *Cercetări* = Vasile Frăţilă, *Termeni istroromâni referitori la regnul animal*, I. *Ovine, caprine, cervide*; II. *Bovine şi cabaline*, în idem, *Cercetări de onomastică şi dialectologie*, Timişoara, Ed. Excelsior Art, 2004, p. 235-262.

Frăţilă, *Studii* = Vasile Frăţilă, *Terminologia corpului omenesc în dialectul istroromân*, în idem, *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara, Ed. Excelsior Art, 2002, p. 211-312.

Giuglea, *Cuvinte* = George Giuglea, *Cuvinte româneşti şi romanice. Studii de istoria limbii, etimologie, toponimie*, ediție îngrijită, introducere, bibliografie, note și indice de Florența Sădeanu, București, EȘE, 1983.

Graiul nostru = *Graiul nostru. Texte din toate părțile locuite de români*, publicate de I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, vol. II, București, 1908, (p. 157-160).

Graur, *Corrections* = Al. Graur, *Corrections roumaines au REW*, în „Bulletin linguistique", V, 1937, p. 80-124.

ILR II = *Istoria limbii române*, vol. II, (redactor responsabil Ion Coteanu), Bucureşti, EA, 1969.

Ivănescu, ILR = G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, ed. II-a, Iași, Ed. Junimea, 2000.

Kovačec, *Descrierea* = August Kovačec, *Descrierea istroromânei actuale*, București, EA, 1971.

Kovačec, *Différences* = August Kovačec, *Les différences lexicales entre l'istroroumain du nord et l'istroroumain du sud*, în „Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia", XXIV (1-2), 1981, p. 57-84.

Kovačec, *Eléments* = August, Kovačec, *Eléments italiens du lexique istroroumain*, în „Lingustica", XXXII, 1992, II, Ljubljana, p. 159-175.

Kovačec, *Rječnik* = August Kovačec, *Istrorumunjsko-hrvatski rječnik (s gramatikom i tekstovima)*, Pula, 1998.

Maiorescu = Ioan Maiorescu, *Itinerar în Istria şi Vocabular istriano-român*, ediția a II-a publicată de Titu Maiorescu, București, Editura Librăriei Socec, 1900.

MALGI = Radu Flora, *Micul atlas lingvistic al graiurilor istroromâne (MALGI)*, Ediţie îngrijită de Bogdan Marinescu, Bucureşti, EAR, 2003.

MDA I-IV = *Micul dicţionar academic*, vol. I Literele A-C, vol. II Literele D-H, vol. III Literele I-Pr, vol. IV Literele Pr.-Z, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2001-2003.

Mihăescu = H. Mihăescu, *La romanité dans le sud-est de l'Europe*, București, EAR, 1993.

Mihăescu, *Influența* = H. Mihăescu, *Influența grecească asupra limbii române până în secolul al XV-lea*, București, EA, 1966.

Miklosich, Franz, *Die slavischen Elemente im Rumunischen*, Wien, 1861.

Morariu, *Lu fraţi noştri* = Leca Morariu, *Lu fraţi noştri. Libru lu rumeri din Istrie. Cartea românilor din Istria. Il libro degli rumeni Istriani*, Suceava, Editura Revistei „Făt-Frumos”, 1928.
Neiescu, DDI II = Petru Neiescu, *Dicţionarul dialectului istroromân*, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015.
Pellis = răspunsurile înregistrate de U. Pellis în localităţile istroromâne anchetate pentru *Atlasul lingvistic italian* şi publicate de Dahmen-Kramer = Wolfgang Dahmen, Johannes Kramer, *Le inchieste istro-rumene di Ugo Pellis.* Parte prima: Questioni 1-1512, în „Balkan Archiv. Neue Folge”, 13, 1988, p. 209-281; Parte seconda: Questioni 1513- 3338, în „Balkan Archiv. Neue Folge”, 16, 1991, p. 107-137.
Petrovici-Neiescu = E. Petrovici, P. Neiescu, *Persistenţa insulelor lingvistice. Constatări făcute cu prilejul unor noi anchete dialectale la istroromâni, meglenoromâni şi aromâni*, în CL, IX, 1964, nr. 2, p. 187-214.
PEW = Sextil Puşcariu, *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache. I. Lateinisches Element mit Ber±cksichtigung aller romanischen Sprachen*, Heidelberg, 1905.
Pascu, G., *Dictionnaire étymologique macédo-roumain*, I. *Les éléments latins et romans*, Bucureşti, 1924.
Popovici I-II = Iosif Popovici, *Dialectele române (Rumaenische Dialekte)*, IX *Dialectele române din Istria*, I (*Referinţele sociale şi gramatica*), Halle a. d. S., Editura Autorului, 1914; II (*Texte şi glosar*), Halle a. d. Saale, Editura Autorului, 1909.
Puşcariu, LR I-II = Sextil Puşcariu, *Limba română*, vol. I *Privire generală*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976; vol. II *Rostirea*, Bucureşti, EAR, 1994.
Puşcariu SI II-III = Sextil Puşcariu, *Studii istroromâne*, în colaborare cu M. Bartoli, A. Belulovici şi A. Byhan, II. *Introducere – Gramatică – Caracterizarea dialectului istroromân*, Bucureşti, 1926; III. *Bibliografie critică – Listele lui Bartoli – Texte inedite – Note – Glosare*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1929.
REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, ed. a VI-a, Carl Winter – Universitätsverlag, 1992.
Rosetti, ILR = Al. Rosetti, *Istoria limbii române. De la origini până în secolul al XVII-lea*, ediţia a doua revăzută şi adăugită, Bucureşti, EŞE, 1978.
Russu, *Elemente* = I. I. Russu, *Elemente autohtone în limba română. Substratul comun româno-albanez*, Bucureşti, EA, 1970.
Sala, *Aventurile* = Marius Sala, *Aventurile unor cuvinte româneşti*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2005.
Sala, *De la latină* = Marius Sala, *De la latină la română*, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2006.
Sala, *Introducere* = Marius Sala, *Introducere în etimologia limbii române*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1999.
Sârbu-Frăţilă = Richard Sârbu, Vasile Frăţilă, *Dialectul istroromân. Texte şi glosar*, Timişoara, Editura Amarcord, 1998.
Scărlătoiu = Elena Scărlătoiu, *Istroromânii şi istroromâna. Relaţii lingvistice cu slavii de sud: cuvinte de origine veche slavă*, Bucureşti, Editura Staff, 1998.
Skok I-IV = Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, vol. I-IV, Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1971-1974.
Vătăşescu, Cătălina, *Studii româno-albaneze. Note semantice şi etimologice*, Bucureşti, EAR, 2006.

Mirela-Ioana BORCHIN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Receptarea poetului Eugen Dorcescu în spațiul hispanic

Abstract: (**Eugen Dorcescu in the Hispanic Approach**). The present paper shows how the works of the Romanian poet, translator and essayist are translated in Spanish, promoted and evaluated in Spain, Argentina and Mexico. Member of the Writers' Union of Romania (1976), Eugen Dorcescu is a notable presence in the Spanish literary press – with groups of poems, relevant bio-bibliographical sketches and interviews – but also in major anthologies; He edited prestigious poetry volumes – exclusively in Spanish or bilingual – Spanish-Romanian – versions (*camino hacia el tenerife*, 2010; *Poemas del viejo*, 2012; *Las elegías of Bad Hofgastein*, 2013); He translated into Romanian contemporary Spanish poets' works (Andrés Sánchez Robayna, Rosa Lentini, Coriolano González Montañez, Ernesto Suárez, Elkin Restrepo, Fernando Sabido Sánchez, M. Cinta Montagut, Goya Gutiérrrez), keeping an interesting dialogue with them; He also comes to the attention of renowned Spanish critics (Andrés Sánchez Robayna, Jaime Siles, Coriolano González Montañez, Amalia Iglesias Serna, Maria Cinta Montagut, Luis Leon Barreto, Jorge Arco etc.), who write favorable essays about his poetry. In a few words, Eugen Dorcescu is considered a European, metaphysical, modern poet, being related to Lope de Vega, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Goethe, Victor Hugo, Giuseppe Ungaretti etc. Careful analysis of Spanish experts gives them the quality of landmarks in the exegesis of the Romanian poet. Hispanic interest shown towards Eugen Dorcescu's literary creation is an incontestable proof of its recognition in the Roman world.

Keywords: poetry, Spanish reception, translation, Eugen Dorcescu, recognition

Rezumat: Lucrarea ilustrează modul cum producţiile literare ale poetului, traducătorului şi eseistului român sunt traduse în spaniolă, promovate şi evaluate în publicaţii din Spania, Argentina şi Mexic. Membru al Uniunii Scriitorilor din România (din 1976), Eugen Dorcescu este o prezenţă notabilă în presa literară de limbă spaniolă – cu grupaje de poezii, relevante schiţe biobibliografice şi interviuri –, dar şi în importante antologii; publică la edituri prestigioase volume de versuri, exclusiv în traducere spaniolă sau în variantă bilingvă (*el camino hacia tenerife*, 2010; *Poemas del viejo – Poemele bătrânului*, 2012; *Las elegías de Bad Hofgastein*, 2013); traduce în română poeţi spanioli contemporani (Andrés Sánchez Robayna, Rosa Lentini, Coriolano González Montañez, Ernesto Suárez, Elkin Restrepo, Fernando Sabido Sánchez, M. Cinta Montagut, Goya Gutiérrrez), menţinând un dialog viu cu aceştia; intră în atenţia unor renumiţi critici spanioli (Andrés Sánchez Robayna, Jaime Siles, Coriolano González Montañez, Amalia Iglesias Serna, Maria Cinta Montagut, Luis Leon Barreto, Jorje de Arco etc.), care semnează cronici foarte favorabile poeziei lui. Este considerat un poet european, metafizic, modern, fiind raportat la Lope de Vega, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Goethe, Victor Hugo, Giuseppe Ungaretti etc. Atenta şi competenta analiză a experţilor spanioli le conferă acestora calitatea de repere în exegeza dorcesciană. Interesul manifestat de hispanici faţă de creaţia literară a lui Eugen Dorcescu este o probă incontestabilă a recunoaşterii ei în lumea romanică.

Cuvinte-cheie: poezie, receptare spaniolă, traducere, Eugen Dorcescu, recunoaștere

Deşi de dată recentă, având ca limită temporală iniţială anul 2008[1], consacrarea lui Eugen Dorcescu în lumea literaturii hispanice se poate demonstra printr-un număr apreciabil de evenimente culturale: prezentarea de grupaje de poezie şi de schiţe biobibliografice în

[1] În revista ***El Perseguidor. El vuelo de Ícaro***, ediţia din 28 martie 2008, este publicat un grupaj (bilingv) de poeme, cu titlul *Adán – Adam* (traducere: Andreea Adam, Corina Jurcul), precedat de eseul lui Virgil Nemoianu, *Eugen Dorcescu, llegado a la madurez* („Eugen Dorcescu, la maturitate"). Poetul român este introdus în presa spaniolă cu fraza: ***El vuelo de Ícaro*** *presenta hoy a Eugen Dorcescu, uno de los más prestigiosos poetas rumanos, uno de los grandes poetas contemporáneos y, sin embargo, un gran desconocido. Con un texto introductorio del prestigioso profesor Virgil Nemoianu y estos dos poemas, esperamos que la puerta comience a abrirse para este imprescindible escritor.*

reviste literare de mare circulaţie[2], apariţia de poezii în antologii importante[3], publicarea de volume de versuri în limba spaniolă[4], de interviuri-portret[5], dar, mai ales, realizarea unor cronici sau eseuri, dedicate liricii dorcesciene[6], de către renumiţi specialişti spanioli în domeniul literaturii, ori, la rândul său, de către scriitorul român, poeziei spaniole[7]. Eugen Dorcescu s-a remarcat, de altfel, şi ca traducător de poezie spaniolă[8].

Fenomenul recunoaşterii lui Eugen Dorcescu într-o cultură de prestigiul şi amploarea celei hispanice, exprimate în cea mai vorbită limbă romanică de pe glob, onorează nu doar scriitorul în cauză, ci, deopotrivă, literatura română. Îndrăznim să afirmăm că niciun scriitor român, trăitor în afara Spaniei, nu are legături atât de strânse, de numeroase şi de diverse cu lumea spaniolă, precum Eugen Dorcescu. Succesul acestei relaţii se bazează pe calitatea profesională şi umană a celor implicaţi, pe responsabilitatea lor faţă performanţa literară şi, nu în ultimul rând, pe reciprocitate. Toate aceste aspecte întregesc, în cele din urmă, spaţiul romanic de limbă şi cultură, ale cărui resurse de autopropulsare se dovedesc, şi astăzi, vii şi rodnice.

Antrenată de Institutul Cervantes într-un program internaţional[9], cu finalitatea de a crea posibilităţi de întâlnire a scriitorilor români cu cei spanioli, Ilinca Ilian are atât meritul

---

[2] În ***Cuadernos del matemático*** (Madrid), în numărul 41-42/ 2008, apar secvenţe extinse (bilingve) din volumul, încă inedit în acel moment, *Drumul spre Tenerife* (*el camino hacia tenerife)*, în traducerea *Rosei Lentini* şi a autorului; în ***Tenemos la palabra***, 15 iulie 2010, sunt publicate 10 texte din *Poemas del Viejo* („Poemele Bătrânului"), în traducerea Rosei Lentini, însoţite de biobibliografia autorului; în ***ABC***, Madrid, supl. *„ABC Cultural"*, 13 nov. 2010, apare un succint profil al poetului, ilustrat cu poemul *Aquí ponemos punto – Aici punem punct* (traducere: Lilica Voicu – Brey şi Silvana Rădescu); în revista mexicană ***Crítica*** – *Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* – nr. 142/ 2011, sunt publicate *Cinco poemas* („Cinci poeme"), din diverse perioade de creaţie, şi un profil artistic al autorului; ***Cuadernos del matemático*** („Revista Ilustrada de Creación") publică, în numărul 49/ 2012, în suplimentul *Les cresson bleus*, dedicat traducerilor din literatura universală, o amplă selecţie din volumul *Las elegías de Bad Hofgastein* („Elegiile de la Bad Hofgastein") **ş**i o detaliată biobibliografie; în revista argentiniană ***Analecta literaria*** (*Revista de Letras, Ideas, Artes y Ciencias*), 20 aprilie 2013, apar un eşantion reprezentativ din volumul de poezie bilingv (spaniolă - română) *Poemas del Viejo* („Poemele Bătrânului"), în traducerea Rosei Lentini, şi o biobibliografie, însoţite de fotografia autorului; în revista ***Alga*** (Castelldefels), în n 7. 71/ 2014, sunt publicate două poezii din volumul *Las elegías de Bad Hofgastein*, precum şi *Añoranza*, în traducerea lui Coriolano González Montañez, însoţite de o biobibliografie a poetului.

[3] *Ars poetica (Versiones de poesía moderna), Andrés Sánchez Robayna (Ed.),* Valencia**,** Editura Pre-Textos, 2011; *Antología poesía universal*: más de 9100 poetas de 175 países, Fernando Sabido Sánchez (Ed.), Madrid, 2012.

[4] Eugen Dorcescu, *el camino hacia tenerife*, Idea Ediciones, Colección Atlantica, Santa Cruz de Tenerife – Las Palmas de Gran Canaria, 2010. Traducere: Coriolano González Montañez şi Eugen Dorcescu, 120 p.; Eugen Dorcescu, *Poemas del viejo – Poemele bătrânului***,** ediţie bilingvă, spaniolă – română, traducere: Rosa Lentini şi Eugen Dorcescu, prefaţă: Andrés Sánchez Robayna, Ediciones Igitur, Montblanc (Tarragona), Spania, 2012, 70 p.; Eugen Dorcescu, *Las elegías de Bad Hofgastein*, ediţie bilingvă, spaniolă – română, traducere şi prefaţă: Coriolano González Montañez; text coperta a IV-a: Andrés Sánchez Robayna; ilustraţia copertei I: „Cristales del crepúsculo", 2003, pictură abstractă de Fernando Sabido Sánchez, Editura Mirton, Timişoara, 2013, 103 p.

[5] Coriolano González Montañez, *Entrevista: ´Mi poesía puede ser calificada, eventualmente, como mística'***,** *La Opinión.es*, Santa Cruz de Tenerife, 30.03.2009.

[6] Andrés Sánchez Robayna, *Eugen Dorcescu entre la esencia y la existencia,* Tegueste, Tenerife, 15 de noviembre de 2011; Analecta Literaria, Buenos Aires, 2012; Coriolano González Montañez, *La poesía metafísica de Eugen Dorcescu, El Perseguidor. El vuelo de Ícaro*, Tenerife, CLXXV, 28.03.2012; Jaime Siles, *Festín fúnebre*, în „ABC Cultural", Madrid, 24.03.2012; M. Cinta Montagut, *La sencillez de la emoción*, în El Persequidor. El vuelo de Ícaro, Tenerife, 17.11. 2013.

[7] Eugen Dorcescu, **Lucía Fraga Rodríguez:** ***La desilusión metafísica,*** în confluente.ro, 01.02. 2016.

[8] A tradus volume de poezii aparţinând unor importanţi poeţi spanioli contemporani: Coriolano González Montañez, *Călătoria***,** Editura Mirton, Timişoara, 2010, 72 p.; Rosa Lentini, *Tsunami şi alte poeme*, Editura Mirton, Timişoara, 2011, 60 p.; Andrés Sánchez Robayna, *Umbra şi aparenţa – La sombra y la apariencia*, ediţie bilingvă spaniolă-română, traducere şi prezentare: Eugen Dorcescu, Editura Mirton, Timişoara, 2012, 107 p.; dar şi texte poetice, apărute în reviste: Ernesto Suárez, Elkin Restrepo, Fernando Sabido Sánchez, M. Cinta Montagut, Goya Gutiérrrez.

[9] *Eugen Dorcescu în spaţiul poeziei hispanice*, în „Orizont", nr. 3/ 2014, p. 22.

de a fi facilitat realizarea interacţiunilor vizate, cât şi pe acela de a-l fi recomandat pe Eugen Dorcescu ca reprezentant al părţii româneşti din proiect. Tot Domnia Sa publică, înaintea oricărui literat din mediul hispanic, într-o revistă spaniolă[10], un eseu despre marele poet român, stabilind astfel o direcţie de valorificare a rezultatelor amintitului proiect cultural. În această lucrare, Ilinca Ilian îl plasează pe Eugen Dorcescu în continuarea unor poeţi români care au cultivat misticul (Tudor Arghezi, Ioan Alexandru), dar îl şi detaşează de aceştia, în privinţa modalităţii de a concepe trăirea mistică: drept cale interioară (*camino interior*[11]) spre o uniune spirituală extatică. În viziunea eseistei, noutatea pe care o aduce poezia dorcesciană constă în cercetarea relevanţei unor expresii oximoronice, în care contradicţiile sunt anihilate, pe graniţa dintre cunoaşterea raţională şi cea sensibilă. O asemenea poezie despre existenţă, comunicând iminenţa revelaţiei pentru fiinţa umană, aparţine, în opinia eseistei, unei epoci „post-existenţialiste", dar încadrarea aceasta rămâne discutabilă.

Spre deosebire de receptorii avizaţi din România, care, în cea mai mare parte, îl consideră pe Eugen Dorcescu un poet religios, sau mistico-religios, raportabil la Tudor Arghezi şi Ioan Alexandru (v. Virgil Nemoianu, Ilinca Ilian etc.) – fapt neagreat de poet, acesta respingând orice influenţă autohtonă asupra operei sale – [12], criticii spanioli îl abordează ca poet metafizic, modern, de talie europeană.

Asupra poeziei lui Eugen Dorcescu se pronunţă binecunoscute personalităţi din literatura spaniolă actuală: Andrés Sánchez Robayna, Coriolano González Montañez, Jaime Siles, Amalia Iglesias Serna, Maria Cinta Montagut, Luis León Barreto, Jorje de Arco etc. Toate acestea recunosc, din perspective variate şi sensibil diferite de cele ale criticilor români, valoarea liricii dorcesciene, apreciindu-l superlativ pe autor, cu sintagma nominală „el gran poeta rumano". De fapt, descoperind esenţa poeziei sale şi antrenându-se, cu vigilenţă, în demersuri comparative, exegeţii spanioli reuşesc să îl şi încadreze, foarte onorant, pe Eugen Dorcescu, din punct de vedere tipologic şi axiologic, în istoria literară.

Critica spaniolă se concentrează numai pe un segment – e drept, reprezentativ – din poezia poetului român, având în vedere doar cele trei volume traduse în spaniolă: *Poemas del Viejo, el camino hacia tenerife* şi *Las elegías de Bad Hofgastein*, cu precădere primul dintre acestea. Însă, structurându-şi foarte convingător afirmaţiile, întotdeauna argumentate şi elocvent ilustrate, exegeţii spanioli analizează textul poetic dorcescian mai penetrant şi mai riguros decât cei români. Din constatările şi interpretările lor, se înfiripă imaginea de ansamblu a unei poezii abisale, de o tulburătoare frumuseţe, generată de convergenţa unor coordonate ale modernităţii: căutările „metafizice, nu filozofice"[13], acutul sentiment al dramei, jocul de oglinzi, tensiunea contrariilor, existenţa pe muchia dintre viaţă şi moarte, puterea de seducţie a fiinţei, misterul esenţei, care transcede efemerul, şi, nu în ultimul rând, limbajul poetic crud,

[10] *Caminos de la mistica*, în *La opinión de Tenerife. El vuelo de Ícaro, Tenerife*, 28 martie 2009.
[11] *Ibidem.*
[12] „Seré absolutamente sincero: he leído, y tengo un profundo respeto por muchos autores, a rumanos y a extranjeros, pero no me reconozco, en verdad, en ninguno. Y esto es así porque los individuos, humanos y artistas, son irremplazables. Cada uno de nosotros, poeta o no, es único. Por ejemplo, el francés es mi segunda lengua, después del rumano, y, del mismo modo, la literatura francesa es mi segunda literatura, después de la literatura rumana. Y el español me fascina. Es una lengua rítmica, sonora, solemne, espléndida, muy apropiada, tanto como el rumano, a mi alma lírica y litúrgica. Amo a Racine, a Flaubert, a Baudelaire, poco más o menos como amo a Dosoftei, a Eminescu, a Bacovia, a Arghezi. Amo, también, a Virgilio, a Dante, a Cervantes, a Lope de Vega, a Milton, a Hölderlin, a Keats, etc. Pero „el que acumula ciencia acumula dolor" (*Eclesiastés* 1, 18). Me reconozco sólo en los escritos de Séneca y, sobre todo, en los libros poéticos, proféticos y sabios de la *Biblia*". (Coriolano González Montañez, *Entrevista...*)
[13] *„… metafizică, nu filozofică", insista Juan Ramón Jiménez – apud* Andrés Sánchez Robayna, *art. cit.*

iradiant, „parcimonios în ce priveşte retorica”[14]. Într-un mediu receptor precum cel hispanic, cu o tradiţie „de aur” în literatură, poezia lui Eugen Dorcescu s-a impus rapid:

*Dacă **el camino hacia tenerife** (Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2010) a însemnat descoperirea de către cititorul spaniol a unui autor de talia românului Eugen Dorcescu (Timişoara, 1942), **Poemas del Viejo** reprezintă confirmarea unei voci fundamentale în poezia contemporană*[15].

Trei remarcabili eseişti spanioli – Andrés Sánchez Robayna, Coriolano González Montañez şi Jaime Siles – comentează, din perspective diferite, dar nu contradictorii, capodopera dorcesciană *Poemas del Viejo* („Poemele Bătrânului”), relevându-i profunzimile de natură existenţială, dramatismul mesajului liric şi valoarea artistică. Tema fundamentală, senectutea, anunţată din titlu, se combină cu teme şi motive afine, care amplifică universul de discurs, până la nivelul exacerbării emoţiei artistice, acolo unde trăirea pe muchia dintre viaţă şi moarte devine manifest poetic.

De la observarea acestui fapt porneşte Andrés Sánchez Robayna, precizând ce anume îl diferenţiază pe Dorcescu de marii poeţi europeni care au scris despre senectute: *această dramatică realitate a unei fiinţe care, de fapt, nu trăieşte, ci îşi supravieţuieşte sieşi.*[16]

Personaj-simbol, posibil alter ego al Poetului, Bătrânul este susceptibil de lecţiuni multiple. El este o fiinţă tragică, „la capătul de neînţeles al existenţei”, unde încă se mai poartă, până la istovire, sau până la înseninare, oricum, implacabilă, lupta dintre materie şi spirit. Personajul are nobleţea de a-şi asuma, cu sentimentul firescului, episoadele unui conflict permanent – atât cu sinele, cât şi cu lumea – , fiind mereu în armonie cu propria conştiinţă, cu propriul destin, dar şi cu întregul univers. Eseistul remarcă postura eului poetic, care se distanţează de personaj, în cursul naraţiunii, atât cât să poată contempla, cu o obiectivitate relativă, totuşi, traiectoria unei existenţe de „sfâşietoare frumuseţe”:

> *Despre Bătrân se vorbeşte întotdeauna la persoana a treia („Bătrânul cunoaşte exact…”, „Bătrânul a observat…”, „Bătrânul se încăpăţânează…”), ca şi cum această distanţă ar permite vocii lirice să obiectiveze realitatea despre care grăieşte, lumea acestei fiinţe „tragice şi nenorocite”, înscrisă între văzduh şi cenuşă. Există, însă, de asemenea, frumuseţe, o „frumuseţe sfâşietoare”, a fiinţei conştiente de finitudinea ei şi de solidaritatea şi armonia cosmosului. Existenţa îşi aşteaptă sfârşitul, şi se predă lui, pentru a avea loc fluxul etern al cosmosului, pentru ca fiinţa să poată urca „treptele veşnic tinere ale eternităţii”*[17].

Propehensiunea metafizică nu este, în viziunea lui Robayna, străină de fiorii misticii. Eugen Dorcescu sublimează, în acest sens, o tradiţie autohtonă, care porneşte de la Eminescu şi Arghezi şi îşi sporeşte, necontenit, orizontul:

> *O adâncă scrutare a sensului transcendenţei – uneori inseparabil unit cu lecţiile misticii occidentale – îşi dă mâna, în această poezie, cu o viguroasă căutare metafizică (“metafizică, nu filozofică”, insista Juan Ramón Jiménez), al cărei centru sau axă este fiinţa în faţa eternităţii. Marea tradiţie a poeziei române, de la Mihai Eminescu până la Tudor Arghezi – o tradiţie pe care în Spania, sau în limba spaniolă, o cunoaştem, din nefericire, cu totul insuficient – , se vede asumată în fiecare vers al lui Dorcescu, sublimată în fiecare din*

[14] Coriolano González Montañez, *La poesía metafísica de Eugen Dorcescu*
[15] *Ibidem.*
[16] Andrés Sánchez Robayna, *art. cit.*
[17] *Ibidem.*

cuvintele sale, şi se leagă cu unele dintre marile procupări care, de la Mallarmé până la Luzi sau Bonnefoy, determină limbajul şi lumea celei mai vii poezii europene a modernităţii[18].

Nu în ultimul rând, ci mai presus de orice altceva, Robayna avansează, în poziţie forte, o justă apreciere axiologică, fiind convins că adâncimea problematizării, opţiunea estetică, dovedita modernitate îndreptăţesc recunoaşterea lui Eugen Dorcescu „ca poet european":

Nu va fi inutil să se atragă atenţia asupra lui Dorcescu ca poet european, în ciuda faptului că împrejurările sociale şi culturale ale ţării sale, pe durata prea multor ani, l-au izolat, în mare măsură, în limitele propriei limbi, şi doar în vremea din urmă această operă a început a fi cunoscută în restul continentului. Fiindcă important este că în creaţia lui Dorcescu sunt puse unele din cheile cele mai adânci ale modernităţii poetice şi, într-o manieră foarte specială, ceea ce Mario Luzi a numit „dialectica dintre existenţă şi esenţă", adică necesarul inter-schimb dintre experienţa vitală însăşi şi fondul ontologic în care această existenţă se înscrie[19].

Atât datorită identificării exacte a arhitemei creaţiei dorcesciene – „fiinţa în faţa eternităţii", cât şi raportărilor la poeţi geniali, recunoscuţi pentru experienţele lor mistice şi pentru căutările metafizice, cât şi, mai cu seamă, graţie punerii în discuţie a calităţii lui Dorcescu de poet european, aflat în posesia cheilor modernităţii, articolul intitulat *Eugen Dorcescu între esenţă şi existenţă* reprezintă o piesă fundamentală, călăuzitoare, în exegeza dorcesciană[20].

Bătrânul, „ca peisaj spiritual", având o capacitate ieşită din comun de a participa la şi de a se retrage din spectacolul lumii, nedumerind şi fascinând printr-un comportament atipic, rămâne multă vreme în memoria criticilor spanioli, determinându-i să revină la poezia lui Eugen Dorcescu.

Coriolano González Montañez[21] adânceşte lectura liricii dorcesciene în cheie metafizică. Acesta se concentrează asupra ineditului personajului, surprinzându-i paradoxul în situarea, poate şi din cauza unor accente agnostice, în afara dragostei şi a urii:

Într-un joc continuu de oglinzi şi contrarii, iubirea şi ura îi deschid Bătrânului calea spre meditaţie, el optând să ocolească o atare tensiune, întrucât, în ce-l priveşte, se situează dincolo de respectiva dihotomie. De aceea, afirmă: „şi bătrânul nici nu se iubeşte,/ nici nu se urăşte..."[22]

Montañez sesizează ingenioasa dezvoltare semiotică a personajului, prin intermediul simbolisticii unui foc salutar, eliberator şi purificator, care, pe de o parte, pune capăt incertitudinilor şi rătăcirilor printr-o lume imperfectă, pe de alta, deschide şi râvnita cale spirituală spre înălţimile eternităţii:

Implicitele referinţe religioase ce apar în operă îl poartă pe Bătrân în spaţii purificatoare, acolo unde focul îndeplineşte un rol simbolic preponderent:

aşteaptă clipa când îşi
va îmbrăţişa mesagerul de
flăcări...[23] [...]

*Eliberatoarea extincţie (**va fi flacără tânără, lumină tânără, izvorâtă din flacără**) îl transferă pe călător în propria esenţă...*[24]

---

[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.*
[20] Fapt demonstrat deja de distribuţia eseului în presa literară românească, dar şi de citarea sa în numeroase alte scrieri despre Eugen Dorcescu.
[21] *La poesía metafísica de Eugen Dorcescu*.
[22] *Ibidem.*
[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem.*

Dacă Robayna admira Bătrânul pentru puterea sa de a-şi „supravieţui sieşi", Montañez observă că atracţia faţă de protagonist i-o inspiră modul cum acesta percepe esenţa existenţei: ca pe o reiterare năucitoare a propriilor morţi, înainte de trăirea oricărei vieţi. De aceea, dintotdeauna şi în fiecare clipă, Bătrânul se află în căutarea sufletului – singura şi, cu adevărat, necesara căutare:

> *... el a pierit, n-a trăit niciodată, ci a preexistat, într-o moarte continuă spre adevărata viaţă, cea care transcende această existenţă efemeră. De aceea, se simte viu, şi aşteaptă:*
> ***bătrânul îşi caută, de ani şi***
> ***ani, sufletul...***[25]

O experienţă existenţială intens spiritualizată emoţionează şi convinge. Coriolano González Montañez nu pierde ocazia de a scoate în relief forţa perlocuţionară a *Poemelor Bătrânului*. El estimează naşterea unei relaţii afective, active, între receptorul textului poetic şi personaj, cei doi „călătorind" împreună pe cărări abisale, într-o lucidă introspecţie:

> *Eugen Dorcescu a fost calificat drept poet metafizic, versurile sale mustind, în plus, de nuanţe ascetice: individul uman ce se întreabă asupra vieţuirii sale şi care află ecou în cugetarea profundă, în scrutarea onestă a temerilor ancestrale. Autorul român găseşte răspuns în seninătate, în acceptare, scriind o poezie sugestivă şi tăioasă, ce tulbură spiritul şi nu-l lasă indiferent pe cititor.*
> *Eugen Dorcescu, poet imprescindibil şi necesar, deschide, cu această carte, porţile introspecţiei. Trebuie doar să trecem dincolo de ele şi să călătorim alături de Bătrân*.

Jaime Siles, în *Festinul funebru*[26], relevă subtilele sensuri ale unei poezii originale a senectuţii, care redă sfâşierea unei conştiinţe superioare. Din perspectiva sa, „festinul funebru" denumeşte „... o uniune a <<corpului, sufletului şi cosmosului>> într-un imn, care ne face să luăm parte la viitoarea <<cenuşă virtuală>>", consfinţind moartea, condiţia începerii unei noi călătorii, într-un univers de cenuşă. Cu o intuiţie formidabilă, criticul spaniol se arată frapat de tot ceea ce se construieşte în jurul tulburătoarei imagini a „florilor de cenuşă" (*Flores de ceniza*). Cenuşa este un simbol cu puternice reverberaţii în poezia lui Dorcescu, într-un

> *... teritoriu în care subiectul real al „ororilor vieţii" este într-un moment în care „nu-şi găseşte nici spaţiul, nici timpul", pentru că îi apare înaintea ochilor un peisaj inimaginabil de pustiu, dar, în acelaşi timp, neasemuit de frumos, „operă a incinerării universale", peste care „noaptea coboară definitiv"*[27].

Jaime Siles îl raportează pe poetul român la Vicente Aleixandre, celebrul deţinător al Premiului Nobel pentru literatură, în virtutea splendorii personajului său longeviv, ale cărui gesturi sunt imprevizibile şi bulversante:

> *... se elimină din lume, ştergându-şi urmele „atât înapoi,/ cât şi înainte"*[28].

Personajul este impenetrabil, dar scrutează spaţiul şi timpul, sobru şi impozant ca un sfinx:

> *Acesta dobândeşte o „înfăţişare de sfinx", înainte de a se întoarce „pe tărâmul său secret şi la florile sale de cenuşă"*[29].

---

[25] *Ibidem.*
[26] *Festín fúnebre*, în „ABC Cultural", Madrid, 24.03.2012.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*

Indiferent de unghiul de lectură, criticii spanioli, stârniţi de consistenţa spirituală şi simbolică a personajului – alter-ego, ajung, prin prisma acestuia, la înţelesurile şi interogaţiile profunde ale liricii dorcesciene, şi certifică, prin expertiza lor, valoarea unei poezii existenţiale, cu temeiuri şi perspective spirituale salvatoare.

Elegiile de la Badhofgastein beneficiază, de asemenea, de abordări serioase şi elogioase. Traducătorul acestora, poetul Coriolano González Montañez urmăreşte, poem cu poem, vers cu vers, modul cum Eugen Dorcescu universalizează durerea, imprimându-i sonorităţi şi tăceri recognoscibile [30]. Poetul trece de la iminenţa morţii, din *Poemele Bătrânului*, la realitatea ei, în *Elegiile de la Badhofgastein*. Confruntat cu trecerea în eternitate a iubitei mame, eul liric contemplă cavernele sufleteşti provocate de inevitabil, de efemer, şi îi comunică lectorului spasmele sale lăuntrice.

> *Versurile arată că vorbitorul transmite o trăire autentică. De aceea, au impact. Nimeni nu se poate sustrage durerii de a pierde o fiinţă iubită – mama – care, dintr-o fiinţă individuală, devine o fiinţă universală*[31].

Eseistul insistă asupra meritelor formale ale acestor elegii, al căror limbaj este de o rarisimă puritate şi expresivitate, în condiţiile în care sinceritatea trăirii se exprimă spontan, simplu şi direct, fără niciun artificiu perturbant.

> *Eliberată de ornamente, într-o limbă fără prea multe conotaţii, ni se oferă o poezie pură, simplă. […] În procesul de epurare [de ornamente], în călătoria spre rădăcinile sufletului şi ale literaturii, opera poetului se hrăneşte din limbajul pur, din forţa de sugestie a cuvintelor, folosite în sine şi pentru sine, fără podoabe care să le prejudicieze propriul mesaj*[32].

Vorbind despre cutremurul experienţei morţii, elegiile conţin aceleaşi nelinişti, aceleaşi interogaţii asupra raţiunii de a fi, aceeaşi acceptare a finitudinii (nu şi capitularea în faţa ei!), care se regăsesc aici, după ce au fost enunţate în volumele anterioare, traduse în limba lui Cervantes. Versul „Absenţa e-o prezenţă negativă", considerat emblematic de către Coriolano González Montañez, comprimă filozofia elegiilor, dar şi spiritul întregii opere dorcesciene, sugerându-i interpretului spaniol o memorabilă predicţie:

> *Acesta este motivul pentru care poezia lui Eugen Dorcescu va fi mereu prezentă*[33].

M. Cinta Montagut se referă în termeni similari la *Elegiile de la Badhofgastein*.[34] Eseista remarcă sensibilitatea unei poezii existenţiale, manifestată în complexitatea căutării, în durere, a sensurilor profunde ale existenţei:

> *Nu e uşor să întâlneşti în poezia contemporană combinaţia dintre profunzimea gândului, căutarea senină a sensului existenţei şi emoţia sinceră, exprimate într-un limbaj clar, direct şi extraordinar de nuanţat. Poezia lui Eugen Dorcescu, în cartea sa* ***Las elegías de BadHofgastein****, conţine toate aceste elemente, care o convertesc într-o poezie adevărată, dat fiind că în ea pulsează o autenticitate şi o voce, care, din cea mai adâncă intimitate, sunt capabile să ne vorbească despre inevitabila pierdere şi despre muşcătura durerii, fără a cădea vreodată în lacrimi şi în sensiblerie*[35].

---

[30] Coriolano González Montañez, *Encuentros con Eugen Dorcescu*, în „Tacoronte" (Tenerife), febrero 2013.
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*
[34] M. Cinta Montagut, *La sencillez de la emoción*, în ***El Persequidor. El vuelo de Ícaro***, Tenerife, 17.11. 2013.
[35] *Ibidem.*

Domnia Sa este impresionată de pendularea între prezent şi trecut, între trăirea lucidă a realităţii şi fascinaţia amintirii:

> *Toamna de-acum trimite la alte toamne, când mama trăia şi se plimba alături de poet, murmurând versuri din Eminescu. Poemele sunt pline de timp, ieri şi azi, un azi devenit fărâme ce se scurg printre degete. Mama este timp, trece puţin câte puţin, fiindcă, aşa cum ni se spune, „El padre murió en una/ única fecha./ La madre muere/ cada dia". („Tatăl a murit o/ singură dată./ Mama moare în/ fiecare zi").*

Finalmente, autoarea recenziei admiră stilul artistic, în special modul de exprimare a unor adevăruri ascunse, într-un limbaj poetic specific, caracterizat de simplitate, însă şi de referenţialitate în universuri în care cititorul este iniţiat de o voce lirică persuasivă:

> *Poezia directă, sigură, în unele momente cvasi-axiomatică ne desluşeşte un adevăr profund, a cărui exactitate o putem împărtăşi cu toţii: „Yo no ceso de/ estar vivo./ La madre no cesa/ de morir". („Eu nu-ncetez a/ fi viu./ Mama nu-ncetează/ să moară").*

Recunoaşterea valorii operei lui Eugen Dorcescu şi constantul interes pentru aceasta în lumea hispanică ne îndeamnă să prevedem continuarea, cu importante beneficii reciproce, acestei fructuoase colaborări dintre poetul român şi literaţii spanioli – cooperarea fiind bazată pe respect şi preţuire pentru profesionalismul şi calitatea umană dovedite de ambele părţi.

Obiectivi în analiza liricii dorcesciene, aceşti excelenţi cunoscători de literatură, cu un elevat discurs metatextual, descoperă şi primesc cu entuziasm, în lumea lor, „un gran poeta rumano". Mai mult decât atât, nu consideră „inutil" să pună în discuţie – şi să pledeze pentru – statutul de poet european al lui Eugen Dorcescu.

Receptarea marelui poet român în spaţiul hispanic – în variatele forme în care s-a manifestat – trebuie cunoscută, analizată şi valorificată atent, într-o obligatorie reevaluare a locului lui Eugen Dorcescu în literatura română.

Referințe bibliografice

Borchin, Mirela-Ioana, *Eugen Dorcescu sau vocaţia vectorală a Nirvanei*, în *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie***,** Timişoara, Ed. Eurostampa, 2015, p. 459-608.

Idem, *Eugen Dorcescu în spaţiul hispanic*, în „Confluenţe literare", An VI, 02. 02. 2016.

Dorcescu, Eugen, *Tàpies: presencia, ausencia y vacuidad*, [Exposición *Antoni Tàpies*. Fundación Canaria Cristino de Vera, Espacio Cultural Caja Canarias, La Laguna, Tenerife, hasta el 7 de julio de 2012], în *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 04. 2012, p. 45.

Idem, *La desilusión metafísica*, în „Confluenţe literare", An VI, 01.02. 2016.

Ilian, Ilinca, *Caminos de la mistica*, în *La opinión de Tenerife. El vuelo de Ícaro*, Tenerife, 28.03.2009.

Idem, *Eugen Dorcescu în spaţiul poeziei hispanice*, Orizont, 3, 2014, p. 22.

Montagut, M. Cinta, *La sencillez de la emoción, El Persequidor. El vuelo de Ícaro*, Tenerife, 17.11. 2013.

Montañez, Coriolano González, *Encuentros con Eugen Dorcescu*, în „Tacoronte" (Tenerife), febrero 2013.

Idem, *La poesía metafísica de Eugen Dorcescu, El Perseguidor. El vuelo de Ícaro*, Tenerife, CLXXV, 28.03.2012, p. 7.

Idem, *Entrevista: ´Mi poesía puede ser calificada, eventualmente, como mística'***,** *La Opinión.es*, Santa Cruz de Tenerife, 30.03.2009.

Robayna, Andrés Sánchez, *Eugen Dorcescu entre la esencia y la existencia*, Tegueste, Tenerife, 15 de noviembre de 2011; Analecta Literaria, Buenos Aires, 2012.

Siles, Jaime, *Festín fúnebre*, în „ABC Cultural", Madrid, 24.03.2012.

Valentin DEDU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Profilul paremiologic al românului

Abstract: **(Paremiological profile of the Romanian).** The proverbs that we use in different contexts helps us to know ourselves better as a people. Without a moral analysis, this paper is a synthetic presentation of the Romanian profile as it is emerged from specific Romanian proverbs.
Correlation between proverbs and national character is highlighted in many specific papers and they are not the purpose of my work, but I will use it to reveal it once again from a psychosocial perspective. We look at a proverb as a self-expression of Romanian character, a mirror image that could express our complex likeness, with feelings, values, virtues, passions and its weaknesses.
Identity, self-image and personality of Romanian is illustrated by reading paremiological expressions. Proverbs give us an identity construction of Romanian countenance. Paremiological identity discourse is not a conscious product, but it states the cardinal characteristics of the Romanian portrait. What are these characteristics? This paper attempts to provide an answer.

Keywords: paremiology, proverbs, Romanian proverbs, national identity

Rezumat: Proverbele pe care le folosim în diverse contexte ne ajută să ne cunoaştem mai bine ca popor. Fără a face o analiză moral-creştină, lucrarea se ocupă de prezentarea sintetică a profilului românului aşa cum este el desprins din parimiile specifice poporului român.
Corelația dintre proverbe şi specificul național este subliniată în multe lucrări de specialitate şi nu constituie scopul lucrării mele, dar mă voi folosi de ea pentru a o revela încă o dată dintr-o perspectivă psihosocială. Privim proverbul ca o expresie de sine a românului, o oglindă care poate să-i exprime chipul complex cu trăirile, valorile, virtuțile, patimile și slăbiciunile lui.
Identitatea, imaginea de sine şi personalitatea românului sunt ilustrate în lectura expresiilor paremiologice. Proverbele ne oferă o construcție identitară a românului. Discursul identitar paremiologic nu este un produs conștient și programat, însă el enunță caracteristici cardinale ale portretului românului. Care sunt aceste caracteristici? Această lucrare încearcă să ofere un răspuns.

Cuvinte-cheie: parimie, paremiologie, proverbele românilor, identitate națională, românism

Proverbul este o comprimare într-o expresie sau o frază scurtă a trăirii şi experienței personale, generalizate şi împărtăşite cu întreg poporul. Astfel, fiecare popor îşi are proverbele lui; iar acestea îi descriu valorile, spiritul, practicile, cultura, idealurile, experiența, durerile, fobiile, identitatea, istoria, decăderea sau noblețea. Există proverbe care şi-au câştigat valoarea universală prin notorietate, răspândire şi generalizare, pentru că ele au devenit maxime şi prin modul în care este exprimată a ajuns la şlefuirea de formă ce o propune drept incontestabilă din punct de vedere moral, logic şi cultural.

Proverbele şi specificul național?

Definiția proverbelor la care mă raportez în acest studiu este datorată paremiologului George Muntean, definiție care a fost preluată și în alte dicționare și lucrări de specialitate și, inclusiv, în *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*:

„Proverbul, o frază scurtă, de obicei ritmică și uneori rimată, prin care poporul, exprimând (cel mai adesea metaforic, concis și sugestiv) rezultatul unei lungi experiențe de viață, pronunță și o concluzie, un îndemn, o învățătură, o constatare asupra lumii, constatare ce are de regulă o accentuată nuanță morală.” (Muntean, 1984a, 386)

Pentru Mihai Eminescu proverbele sunt „acele tipare neschimbate, care se formează în mii de ani și dau fiecărei limbi fizionomia ei proprie, reflectând mulțimi de finețe psihologice care dau viață sunetelor moarte din cuvinte.” Apoi, „o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului, pe tradițiile și obiceiurile acestuia”. În această sferă se înscriu și proverbele (*apud* Muntean, 1984b, 391). Filozoful și antropologul Constantin I. Gulian (Gulian, 1957, 77) consideră că proverbele sunt constatări generalizate, „ca un fel de legi degajate din zeci și sute de întâmplări asemănătoare”. Scriitorul și epigramistul francez, Antoine de Rivarol: „Proverbele sunt fructul existenței popoarelor, cugetarea tuturor secolelor, redusă în formule.”, sau „Sentințe care conțin un adevăr confirmat prin mărturia și experiența secolelor trecute.” (Negreanu, 1983, 30)

Ion Dodu Bălan scrie: Proverbul este „o formă a conștiinței etice a omului și a popoarelor, o formulă de autodefinire şi un mijloc de autocunoaştere.” Ion Dodu Bălan mai adaugă: proverbul este „o cale de tezaurizare a înțelepciunii multimilenare a umanității”. (Bălan, 1974, VI) Pentru Pavel Ruxăndoiu, proverbul este „o formulă concisă cu o organizare științifică relativ stabilă, repartizată în contexte diferite, care exprimă, concentrat, un adevăr sau o opinie generală”. (Ruxăndoiu, 1972b)

Aceste definiții ale proverbelor leagă specificul național de conținutul conceptual al proverbelor şi prezintă proverbul drept un obiect de studiu științific.

Există proverbe pur româneşti?

Cea mai spinoasă problemă pe care o avem de abordat sunt proverbele pur românești. Există proverbe pur românești? Care sunt acestea? Cum pot fi ele identificate? Care sunt criteriile care ar putea sta la baza unei astfel de selecții? Există un specific național revelat în proverbe? „Originalitatea națională” și „specificul național” poate fi identificat în proverbe? Care sunt cu adevărat proverbele românești? Această problemă nu este obiectul studiului nostru, însă voi aminti câteva opinii care să clarifice această problemă.

În primul rând, noi facem studiul pe o selecție de proverbe din așa-numitele antologii de proverbe românești. Am eliminat de la început acele culegeri care propuneau o selecție mixtă de proverbe. Criteriile autorilor consultați de noi sunt oarecum vagi. Iuliu Zanne, care a construit cea mai mare culegere de proverbe, a spus că „proverbele de circulație universală au fost adoptate în cultura poporului român, și cu timpul au primit caracterul «popular»”. (Zanne, 1985-1903, vol. I, XXXVIII.)

În al doilea rând, selecția proverbelor a avut la bază următoarele criterii:

- Aria selectării lor este de pe teritoriul României.
- Selectarea lor s-a făcut din surse orale (direct de la omul obișnuit, în modul natural în care acestea erau uzitate).
- Selectarea din sursele scrise a fost circumscrisă acelor lucrări cu specific național: letopisețe, cronici, însemnări...
- S-a căutat surprinderea acelui „specific național”, deși acesta este destul de greu de definit. Noțiunea de „specific național” reprezintă, după Maiorescu, „ceea ce gândește și simte poporul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice”. Ovid Densuşianu consideră că rolul folclorului, inclusiv al

proverbelor, ar trebui să fie acela de a purta ideile şi moştenirea din trecut în fiecare generaţie. (Densuşianu, 1963, 45)

- Au fost identificate anumite proverbe, considerate pur româneşti. Primul criteriu ar fi: acele proverbe care nu au corespondent în altă limbă. Proverbul *Apa trece, pietrele rămân* este un exemplu în acest sens. Al doilea criteriu: acele proverbe care conţin termeni specific româneşti, arhaisme, regionalisme, nominative. Exemple: *bordei, mămăligă, tindă, boier, popă, drac, vlădică, lele, ţigan, Stana, Neaga, Sasca...*

Un bun studiu în această privinţă este Gheorghe Gabriel *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice: Studiu comparativ*. Bucureşti: Editura Albatros, 1986.

Antologiile de proverbe româneşti la care am circumscris aria studiului nostru sunt câteva lucrări de referinţă din domeniul paremiologic. Aceste antologii sunt:

Iuliu Zanne, *Proverbele românilor*, vol. I-X, Sosec, Bucureşti, 1895-1903, sumarizată în lucrarea lui Ion Dodu Bălan, *Cartea înţelepciunii populare – Proverbe*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974. Această lucrare conţine 2915 proverbe. Autorul a reţinut proverbele cu o notorietate mai mare, adaptându-le cerinţelor gramaticale ale timpului său. Pentru a păstra viziunea şi concepţia lui Iuliu Zanne, au fost păstrate titlurile capitolelor şi subdiviziunilor lor tematice, cât şi cronologia interioară a acestora. (Bălan, 1974, XXI)

Muntean, George, *Proverbe româneşti*, Bucureşti, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, a doua ediţie; prima ediţie fiind tipărită în 1966. Această lucrare conţine 8177 de proverbe.

Pann, Anton, *De la lume adunate şi iarăşi la lume date*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976, o selecţie de texte făcută de Alexandru N. Stănciulescu-Bîrba pe baza ediţiei Anton Pann, *Scrieri literare*, 3 vol., Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963. Această lucrare conţine 1678 de proverbe.

Pot oferi proverbele un profil unitar şi actual al românului?

Pavel Ruxăndoiu pune problema unităţii ideatice a proverbelor românilor. (Ruxăndoiu, 1972, 176) Din perspectiva lui, proverbele nu pot fi analizate ca sistem, ci numai ca entităţi paremiologice autonome.

Proverbele alcătuiesc un ansamblu care se manifestă ca un limbaj (sistem de exprimare) filosofic, în cadrul căruia sensurile se suprapun sau se contrazic, se completează şi se aprofundează reciproc. Este interesantă ideea de sistem, fie el şi lingvistic, pentru că aceasta ne ajută să ne justificăm demersul în pofida contestaţiei precum că proverbele nu pot fi puse într-o structură conceptuală, ci ele trebuie analizate separat. Desigur, aceste două abordări îşi au justificarea lor, dar niciuna nu trebuie accentuată exagerat. Proverbele pot fi abordate în particular, dar şi integrate într-un sistem. Pentru ambele abordări trebuie să avem criterii de asociere a lor şi criterii de analiză. Cei care subliniază abordarea individuală afirmă că proverbele nu pot spune mai mult decât conţinutul lor. Fiecare proverb trebuie analizat autonom de celelalte. Astfel, proverbele nu pot spune nimic despre cultura unei epoci, despre concepţia despre lume şi viaţă a celui care le foloseşte, despre modul în care vede o anumită problemă, proverbele nu pot exprima identitatea şi concepţia unui popor. Această concepţie este fragilă, pentru că proverbele au fost şi sunt văzute de secole ca făcând parte din sistemul de gândire al unui popor, cu ajutorul lor au fost transmise valori şi concepte comune şi specifice unei entităţi culturale. Mai mult decât atât, proverbele, chiar dacă unele au răspândire universală, sunt adaptate limbajului unui popor şi se reformulează în funcţie de specificul epocii şi pot, în acelaşi timp transcende epoca şi pot oferi un profil ideatic pentru analiza chipului moral şi axiologic al poporului român.

Mai avem de rezolvat o problemă: Cum se pot aplica proverbe emise cu sute şi zeci de ani înainte, la lumea şi contextul social actual? Este incontestabil că avem de-a face cu o societate foarte dinamică, care are drept constantă doar schimbarea, însă şi proverbele s-au adaptat noii culturi. Nu încercăm să analizăm proverbele din punct de vedere istoric şi modul în care acestea s-au schimbat, dar putem să evităm contestabilitatea prin faptul că încercăm să observăm acele caracteristici perene ale profilului românului revelat în proverbe. Unele lucruri s-au schimbat, altele nu. Formele, modul de expresie, chiar unele valori s-au schimbat. Însă altele au rămas aceleaşi: nevoile, idealurile, rolul femeii şi al bărbatului, responsabilităţile, provocările sociale şi relaţionale, faliile de caracter, etc. Mai ales dacă subliniem încercarea proverbelor de a sintetiza ceea ce există şi se repetă în general în viaţa cât mai multor oameni, atunci suntem justificaţi să continuăm demersul nostru chiar în contextul dinamicii sociale foarte alerte.

Aria conceptuală a proverbelor românilor?

Proverbele românești acoperă conceptual orice domeniu al vieții sociale. Toate noțiunile abstracte, precum adevăr, bunătate, credință, și cele concrete sunt reprezentate în aria conceptuală a proverbelor românești (semănatul şi culesul, nunta, politica, conflictul).

Este demn de subliniat o remarcă făcută de Lazăr Şăineanu, (Şăineanu, 1887, 321) conform căruia proverbele românilor sunt pline de întrebuinţarea profană a termenilor religioşi: biserică, Dumnezeu (care devine un eufemism pentru autoritate şi de multe ori o sudalmă), drac (o substituire populată a cuvântului diavol, satana, fiind identificat cu bărbatul în cadrul familiei, cu un duşman sau un lider în relaţiile sociale).

Exemplu 1: Raport de identitate între drac şi bărbat: *Am scăpat de dracul şi am dat de tată-său.* – Este folosit, de obicei, atunci când o femeie s-a despărţit (divorţ) de primul bărbat, iar a doua alegere se dovedeşte şi mai nepotrivită.

Exemplu 2: „Drac" folosit ca eufemism pentru duşman. *Scumpul pentru bani ar lua şi pe fata dracului.*

Exemplu 3: Cuvântul biserică în sens profan. *A căuta iepuri în biserică.* Care poate fi parafrazat drept o căutare inutilă într-un loc nepotrivit.

Exemplu 4: Cuvântul Dumnezeu folosit pentru a semnifica autoritatea. *A sta după spatele lui Dumnezeu.* Acest proverb poate fi tradus ca: „a fi protejat de o autoritate".

Într-un studiu efectuat de Constantin Negreanu (1983), *înţelepciunea* este conceptul principal al paremiologiei româneşti, fiind regăsit de 1209 ori în antologia lui George Muntean (1968), adică 14,79%. (Negreanu, 1983, 49.) Mai mult de jumătate dintre aceste proverbe cuprinse în conceptul *înţelepciune* sunt comune cu alte concepte precum: *ironie* (346), *inteligenţă* (114) *prudenţă* (113), *cumpătare* (52), *cunoaştere* (36), *resemnare* (31), *prietenie* (28). Relaţiile de sinonimie interconceptuală permit ca un proverb să fie încadrat într-un anumit număr de concepte.

Alături de înţelepciune, *ironia* (gluma, satira, umorul) ocupă un rol predominant. Se poate face un studiu foarte bun despre umorul poporului român, studiind proverbele. O altă caracteristică de natură conceptuală: *elementele de natură morală*, îndemnurile, sentinţele (cinstea, cumpătarea, bunătatea, dreptatea, adevărul). În acest fel, proverbele construiesc profilul moral al poporului român. O coordonată a profilului moral este *munca*, ce ocupă şi ea un loc mare în paremiologia românească.

Conceptele esenţiale identificate în proverbelor românilor sunt noţiuni abstracte, însă expresia lor se realizează în general prin noţiuni concrete.

Abordarea pluridisciplinară a proverbelor

Paremiologia a fost oarecum domeniul de studiu asumat în cea mai mare măsură de lingviști și etnologi, dar în ultima perioadă și alte științe umaniste și-au îndreptat atenția asupra ei: istoria, psihologia, sociologia, antropologia. Un exemplu în acest sens este studiul despre complianța comportamentală a românilor relevată de parimiile poporului român. (Chelcea, 2002, 147-149)

Caracterul pluridisciplinar al analizei proverbelor românilor este ilustrat prin abordarea specifică fiecărei științe care aduce o contribuție unică în aria cercetării tezaurului paremiologic românesc. Voi ilustra acest fapt prin apelul la exemplul științelor sociale: sociologia, psihologia și psihologia socială.

Abordarea sociologică

Sociologia poate fi definită drept știință socială care studiază regulile sociale și procesele care leagă și separă oamenii, nu numai ca indivizi, dar și ca membri ai asociațiilor, grupurilor și instituțiilor. „Sociologia postulează că faptele sociale se supun ordinii și inteligibilității." (Caune, 2000, 46) Sociologia își asumă rolul de știință care cercetează faptele sociale ca fiind specifice și ireductibile la alte fenomene (Auguste Comte), să analizeze faptele sociale ca și cum ar fi lucruri (Émile Durkheim).

Astfel, în raport cu sociologia se pot face câteva afirmații despre proverbe:

Proverbul este un fapt social. Proverbul este o moștenire pe care individul și-o asumă și o folosește în relație cu celălalt. Proverbul este exterior individului și exercită o constrângere socială.

Proverbul este un fapt cognoscibil. Un proverb (sau o sumă de proverbe) poate fi transformat într-un obiect analitic. El poate fi studiat individual prin relațiile interioare pe care le presupune (structură, concepte, limbaj) și în raport cu societatea. Astfel, pe baza metodelor cercetării sociologice pot fi analizate cum sunt preluate și folosite proverbele românilor în discursurile publice, în mass-media, în ziare, reviste, literatură. Care sunt temele sociale predominante ale paremiologiei românești? Care sunt proverbele cele mai cunoscute și folosite de români?

Proverbul este o structură socială compusă din mai multe elemente, precum: judecăți, emoții, raționamente, cultură, tradiție, opinii, atitudini, credințe, norme sociale, valori.

Paremiologia românească poate fi tratată ca un tot. Domeniul paremiologic poate fi circumscris cercetării sociologice prin metode specifice și pot fi analizați diverși factori care influențează paremiologia românească, și care sunt la rândul lor afectați de structura noastră paremiologică: factorii de natură psihologică, istorică, socială.

Abordarea psihologică

Psihologia este „știința faptelor psihice" (Sillamy, 2000, 247) și analizează omul ca individ pornind de la comportamentul său pentru a determina funcțiile psihice și procesele mentale precum inteligența, memoria, percepția, dar și experiențele interioare și subiective, cum sunt sentimentele, speranțele și motivarea, procese fie conștiente, fie inconștiente.

Astfel, în raport cu psihologia, putem face câteva afirmații despre proverbe:

Proverbele sunt o reprezentare a sinelui în raport cu celălalt. Modul în care sunt selectate proverbele și folosite în comunicare, tonalitatea cu care sunt rostite, încărcătura afectivă, spontaneitatea, creativitatea, motivația, pot fi relevate cu ajutorul studiului

paremiologiei românești. Proverbele românilor relevă firea românilor, cu toate cutumele și tarele lor.

Proverbele sunt o memorie a expresiei afective a românului. Emoția se trăiește și se exprimă. Și chiar dacă își pierde intensitatea odată cu anularea obiectului ei, rămâne amintirea acesteia. În proverbe sunt redate emoțiile pozitive și negative, centrale sau periferice: frica, furia, iubirea, mânia, ambiția, frustrarea, vinovăția, ura, neajutorarea, ostilitatea, umilința, buna-dispoziție, singurătatea, anxietatea, încordarea, rușinea, disprețul, gelozia. Exemple:

*De **frică** te sui în patul altuia. **Iubirea** trece prin apă, nu i-e **frică** că se-neacă, **urâtul** trece pe sec și strigă: „Mă-nec! Mă-nec!" Nu **frică**, ci **ruşine** să însufleţeşti la copil, că **ruşinea** cea mai mare dă orice pedeapsă. Văcarul care s-a **mâniat** pe nevastă și nasul și-a tăiat. Fără **mânie** nu-i **iubire**. Femeia înțeleaptă o bate cineva și i-e **ruşine** să plângă, iar muierea rea numai dintr-o vorbă ridică mahalaua în cap.*

Abordarea psihologiei sociale. Proverbul, element de identitate națională

Locul psihologiei sociale ca știință relativ autonomă de psihologie și sociologie a fost inaugurat destul de recent, deși pledoaria pentru această știință este începută cu mai multe decenii în urmă. Psihologia socială se poate defini ca „studiul științific al interacțiunii reale sau imaginare a actorilor sociali (indivizi, grupuri) în cadrul unui context social, cultural și istoric determinat". (Chelcea, 1982, 11)

Conceptele de bază ale psihologiei sociale sunt: fenomen social, interacțiune, influența socială, comportament individual și comportament de grup, atitudine, opinie, opinie publică, identitate socială, stereotip, memorial-socială... Teoriile psihologiei sociale pot fi aplicate în funcție de domeniul de interes: comunicarea de masă și mass-media, domeniul organizațional, juridic, educațional, politic.

Având în vedere cele de mai sus, putem aplica conceptele și teoriile psihologiei sociale în studiul paremiologiei românești.

Identitatea, imaginea de sine și personalitatea românului sunt ilustrate în lectura expresiilor paremiologice. Proverbele ne oferă o construcție identitară a românului.

Dă-i, Doamne, mintea românului cea de pe urmă.
Copiii numeroși sunt bogăția românului.
„Scăpă-mă, Doamne! -Dă din mâini, Române!"
Românul e tăcut, dar e de temut.
Românul nu piere.
Românul știe multe a suferi, dar nu a uita.
Românul tace și face.
Românului poți să-i iei cu de-a sila, dar să-i dai nu.
Dumnezeu să te ferească de român ciocoit și de țigan boierit.
Ca bietul român, săracul, îndărăt tot ca racul.
A fi român, nu glumă.
Românul s-a născut poet.

Identitatea socială este un concept complex și greu de circumscris unei definiții cuprinzătoare. Totuși, putem să trasăm câteva elemente definitorii ale identității (Gavriliuc, 2006, 207-208):

- Identitatea se enunță într-un context specific, context care determină un tip de identitate particular.

- Identitatea presupune prezența unui subiect social activ care transformă principiul identității (A=A) într-un raport expresiv.
- Afirmarea identității este mijlocită de un discurs identitar (discurs categorizator) adresat unui destinatar.

Identitatea colectivă se construieşte tot pe baza acestei structuri: contextul specific, subiectul social, discursul identitar, destinatarul... Subiectul social, în studiul nostru, poate fi reprezentat de *români*, priviți ca națiune, care, într-un context determinat, cum ar fi familia, construiesc un *discurs* (care porneşte de la starea de fapt şi se îndreaptă spre ceea ce vrem să lăsăm moştenire generațiilor următoare) paremiologic către un destinatar care interpretează acest discurs pe baza elementelor definitorii. Discursul identitar paremiologic nu este produsul conştient şi programat, însă el enunță caracteristici cardinale portretului românului. Cel care foloseşte acest discurs este uneori şi destinatar al lui. Altfel, expresiile paremiologice au un rol reflexiv în narațiunea identitară.

Dacă analizăm proverbele enumerate mai sus, observăm câteva date de identitate ale românului. Am selectat doar proverbele care includ termenul „român", pentru a restrânge analiza paremiologică şi pentru a ilustra ce spune românul despre sine. Există mii de proverbe, însă sunt foarte puține unități paremiologice care conțin cuvântul „român".

Astfel, aceste proverbe enunță:

- Rezistența românului la tot felul de vicisitudini și greutăți.
- Tendința românului spre complianță comportamentală.
- Tendința de a decide într-un mod regretabil ulterior.
- Îndemnul de a-și lua soarta în propriile mâini și de a depăși condiția de obidit.
- Românul are o tendință de a se schimba în funcție de contextul social.
- Tendința românului spre sensibilitate, frumos, poezie.

Din acest proverbe putem să desprindem chipul unui român trist, împăcat cu o soartă care nu-l apasă prea tare, un român care se mulțumeşte cu ce are și se bucură de familie. Dacă este lăsat în pace, el nu va lua inițiativa, nu va face revoluție sau război, se va supune și va căuta să o ducă nu bine, ci acceptabil. Românul nu este mândru prin firea lui, este tăcut și rezervat, rezistent și călit, așteaptă momentul potrivit pentru a acționa și face asta numai atunci când este nevoit.

Concluzii

Se poate formula un profil paremiologic al românului? Răspunsul este afirmativ. Lucrarea de față nu propune un profil complet, însă este un exercițiu de identificare a acelor trăsături care pot constitui schița unui profil paremiologic, cel puțin pe baza caracteristicilor esențiale, și, de fapt, propune un domeniu de analiză care să ne ajute să ne cunoaștem mai bine ca popor. Proverbele românilor pot spune mult despre profilul moral al românilor dacă sunt lăsate să o facă.

Mi-am dorit să ilustrez faptul că parimiile poporului român pot fi abordate din diverse unghiuri. Sper ca această lucrare să deschidă apetitul unei analize mult mai ample. Personal am făcut o cercetare asupra vieții de familie în proverbele românilor care a avut rezultate neașteptate pentru mine. După acel demers am rămas cu dorința de a mă întoarce la tezaurul paremiologic pentru ai pune noi întrebări şi pentru a afla noi răspunsuri. Poate să reprezinte acest tezaur un fel de cutie a pandorei pentru noi? Îi este cuiva frică de descoperirile pe care le vom face explorând acest patrimoniu? Putem noi să facem față

cunoașterii care ni se va revela? Sau putem să facem o comparație între chipul românului desprins din proverbe și profilul românului analizat în alte domenii științifice.

Indiferent de abordare, proverbele românilor sunt un tezaur care cuprinde un ocean de informații psihologice, sociologice, istorice, lingvistice, culturale etc. Acest text este o pledoarie pentru cunoaşterea şi aprecierea acestei comori numită „Proverbele românilor", care poate fi valorizată nu numai dintr-o perspectivă poetică, lingvistică, folclorică şi literară, ci şi una analitică deschisă cercetării pluridisciplinare.

Pe lângă alte realizări, această lucrare afirmă câteva lucruri care se prezintă ca ipoteze de cercetare pentru alte abordări:

- Proverbele românilor sunt o oglindă (psihosociologică) actuală a poporului român.
- Proverbele pot spune despre noi mai mult decât suntem pregătiți să observăm la prima vedere.
- Proverbele prezintă un conținut epistemologic care poate fi analizat cu instrumente științifice.
- Unitățile paremiologice pot fi analizate separat, dar și grupat.
- Unitățile paremiologice pot constitui structuri conceptuale complexe care pot fi baza pentru testarea unor ipoteze științifice sau a unor teorii sociale.

Las această lucrare deschisă și lansez o invitație la o aventură pe care putem să ne-o asumăm împreună, o aventură științifică, în care proverbele românilor să fie lăsate să spună cât mai mult din ceea ce au de spus.

Bibliografie

Bălan, Ion Dodu (1974) *Cartea înţelepciunii populare. Proverbe.* Bucureşti: Editura Eminescu.

Caune, Jean (2000) *Cultură şi comunicare.* Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Chelcea, Septimiu (1982) *Experimentul în psihosociologie*. Bucureşti: Editura Ştiintifică şi Enciclopedică.

Chelcea, Septimiu, (2002) *Opinia publică. Gândesc masele despre ce şi cum vor elitele?* Bucureşti: Editura Economică.

Chimiţia, I. C. (1960) *Paremiologie*, *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 9, pp. 461-484

Chimiţia, I. C. (1971) *Folclorul românesc în perspectivă comparată.* Bucureşti: Editura Minerva.

Densuşianu, Ovid (1963) *Folclorul. Cum trebuie înţeles. În Flori alese din cântecele poporului.* Bucureşti.

Gavriliuc, Alin (2006) *De la relaţiile interpersonale la comunicarea socială.* Iaşi: Editura Polirom.

Gheorghe, Gabriel (1986) *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice: Studiu comparativ.* Bucureşti: Editura Albatros.

Gulian, C. I. (1957) *Sensul vieţii în folclorul românesc.* Bucureşti.

Muntean, George (1968) *Prefaţă* la ediţia *Apa trece pietrele rămân - Proverbe româneşti.* Bucureşti: Editura pentru literatură.

Muntean, George (1969) *Cercetări literare.* Bucureşti: Editura pentru literatură.

Muntean, George (1982) *Interpretări şi repere*. Iaşi: Editura Junimea.

Muntean, George (1984a) *Postfaţă* la *Proverbe româneşti*. Bucureşti: Editura Minerva.

Muntean, George (1984b) *Proverbe româneşti*. Bucureşti: Editura Minerva.

Muntean, George (editor) (1968) *Proverbe româneşti*. Bucureşti: Editura pentru literatură.
Munteanu, George (editor) (1966) *Apa trece pietrele rămân - Proverbe româneşti.* Bucureşti: Editura pentru literatură.
Negreanu, Constantin (1983) *Structura proverbelor româneşti.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Pann, Anton (1976) *De la lume adunate şi iarăşi la lume date,* Bucureşti: Editura Albatros.
Pann, Anton [1847, 1852] (1982) *Culegere de proverbe* sau *Povestea vorbei.* Bucureşti. Editura Viaţa românească.
Patzia Arthur G., şi Petrotta Anthony J. (2008) *Dicţionar de studii biblice*. Cluj: Editura Logos
Pop, Mihai şi Ruxăndoiu, Pavel (1978) *Folclor literar românesc.* Bucureşti: Editura didactică şi pedagogică.
Ruxăndoiu, Pavel (1972) *Aspectul metaforic al proverbelor*, în „Educaţie şi limbaj". Bucureşti
Ruxăndoiu, Pavel (1972b) *Proverbul, element de educaţie,* în „Educaţie şi limbaj". Bucureşti
Ruxăndoiu, Pavel (1973) *Funcţia socială a proverbelor,* AUBLLR, XXII, Nr. 1
Ruxăndoiu, Pavel (2004) *Proverb şi context.* Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti
Sillamy, Norbert (2000) *Dicţionar de psihologie.* Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
Şăineanu, Lazăr (1887) *Încercare asupra semasiologiei limbii române. Studiu istoric asupra tranziţiei sensurilor*. RIAF, Anul III, Vol. VI
Zanne, Iuliu A. (1895-1903) *Proverbele românilor*. vol. I-X, Bucureşti. Sosec.

Recunoaştere: Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 — 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

Gabriela GLĂVAN
(Universitatea de Vest din Timișoara)

În mintea copiilor. Asimilări ale infantilului în imaginarul avangardelor istorice

Abstract: **(Childish things. Assimilation of the Infantile in the Imagination of the Historical Avant-garde)** Children's literature and the Avant-garde designate two cultural and literary realms that have seldom been connected. One of the exceptions is the case of 20th century literature, where these two divergent regimes of representation are reunited on a common ground. The infantile is, in the imagination of the Avant-garde, a source of freedom and unlimited creativity. Authors such as Gellu Naum and painters such as Jules Perachim integrated references to childhood in their work and assimilated its tropes and imagery in a manner that proves the consubstantiality of children's imagination and the Avant-garde. I intend to argue the solid connection between the two domains and, consequently, explore the themes and metaphors that strengthen their dialogue.

Keywords: the Avant-garde, Surrealism, children's literature, the infantile, Romanian surrealism.

Rezumat: Literatura pentru copii și avangarda desemnează două teritorii culturale ce au fost rareori așezate în contact. O excepție re,arcabilă o contituie literatura secolului XX, unde cele două regimuri de reprezentare divergente se reunesc pe un teritoriu comun. În imaginarul avangardei, infantilul reprezintă o sursă de libertate și creativitate nelimitate. Autori precum Gellu Naum sau pictori precum Jules Perachim au asimilat în creația lor trimiteri la copilărie, integrand tropi și imagini ce dovedesc consubstanțialitatea imaginarului infantil și a avangardelor. Prezenta lucrare se dorește o argumentație în favoarea relevanței intersecției celor două domenii, explorând deopotrivă temele și metaforele ce consolidează acest dialog.

Cuvinte-cheie: Avangardă, suprarealism, literatură pentru copii, infantil, suprarelismul românesc.

În 1922, când El Lissitzki publică la Berlin cartea pentru copii „O poveste suprematistă despre două pătrate în 6 construcții" („Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata"), interesul avangardei pentru infantil era deja vizibil și notoriu. Suprematistul Lissitzki confirmă credința maestrului său, Malevici, enunțată în 1916, când acesta a declarat despre tabloul său „Pătrat negru" că este „un embrion al tuturor posibilităților", „un copil regal viu". Primitivismul, austeritatea germinativă a formei și a limbajului, inocența necoruptă de civilizație sunt elemente ce răspund direct nevoii avangardelor de a identifica semnele reprezentării pure. Lissitzki le dedică această carte neobișnuită „tuturor, tuturor copiilor", referindu-se mai degrabă la o vârstă generică a copilăriei, pe care și adulții o pot revizita (Lissitsky apud Ryan 2001,64).

„Povestea celor două pătrate", creată (sau, mai precis, „construită", după cum afirmă chiar autorul) în formă inițială în 1920 la Institutul artistic UNOVIS din Vitebsk, este, fără îndoială, un manisfest, nu o carte pentru copii. Lissitzki se entuziasmează ideologic și imaginează o aventură în care un pătrat roșu și unul negru par că și își dispută întâietatea într-un spațiu geometric imponderabil, dominat de linia simplă a formei și, în mod voit, de intensitatea vibrantă a culorii roșu. Ilustațiile permit jocuri între litere și cifre, inserția unor cuvinte sonore, corelând minimalismul textual dinamicii neobișnuite a formei. Cartea devine încă de la primele pagini un omagiu adus lumii noi, imaginată abstract ca spațiu ordonat

vertical, marcat de construcții ce se ridică zvelte spre cer. Convins că adulții „nu se pot bucura decât pasiv" (Lissitsky apud Ryan 2001, 64), Lissitzki contează pe libertatea jocului ca principiu ordonator în lumea copiilor. Cartea nu a avut succes la publicul vizat, așa cum arată numeroasele comentarii revelate în cadrul expoziției „Century of the Child. Growing by Design, 1900-2000" din 2012, de la Muzeul de Artă Modernă din New York.

Tot în anii '20, Vladimir Lebedev contribuie semnificativ la afirmarea cărților ilustrate pentru copii ca formă artistică distinctă, conferidu-le un statut cultural aparte: „Consider că am influențat pozitiv crearea unei noi cărți sovietice pentru copii, și, ceea ce e și mai important, acestă carte și-a dobândit un caracter propriu" (Lebedev apud Lemmens 2009, 344).

Lebedev, care a activat atât ca pictor, cât și ca desenator de postere, prelucrează original elemente și tendințe în tradiția genului, conturate încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, consolidând un spațiu de intersecție dintre imaginarul avangardist și limbajele artei și literaturii pentru copii. Ca o observație colaterală, cărțile ilustrate au avut un statut relativ secundar în interiorul culturii cărții pentru copii, având în vedere, așa cum notează Maria Nikolajeva (Nikolajeva 2013), probabil specialistul canonic al acestei nișe, că în cultura occidentală de o importanță majoră se bucură în primul rând educația verbală și textul. Cu atât mai relevantă este favorizarea expresiei plastice în spațiul de contact între modernismul radical și universul infantil.

La sfârșitul anilor '20, grupului avangardist OBERIU – „posibil cea mai importantă manifestare a avangardei literare sovietice de la sfârșitul anilor '20" (Roberts 1997,1) – se afirmă printr-o serie de autori prezenți și vocali, precum Daniil Harms sau Aleksandr Vvedenski, având deja publicații numeroase în domeniul literaturii pentru copii. Esther Averill conturează în 1930 o concluzie menită să consolideze o apropiere vizibilă deja de câteva decenii, pe care scriitorii de la OBERIU o clasicizează: „avangarda revine mereu la figura copilului. A creat un fel de religie în jurul sensibilităților și a puterii imaginației sale, în care își vede reflectate propriile înclinații. Consideră că starea de visare spre care se apleacă mereu și pe care o interpretează prin semne grafice primitive este parte integrantă din rutina zilnică a copilului" (Averill 1978, 89).

Apropierea literaturii pentru copii de avangarde, precum și de specificul modernității în sens larg, e identificabilă și la nivelul predispoziției pentru jocul absurd. Autori precum Lewis Caroll și Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) se apropie de discursul și strategiile absurdului prin literatura lor, despre care istoriile literare afirmă că ar fi „a nonsensului". Celia Catlett Anderson și Marilyn Fain Apseloff (1989) vorbesc despre virtuțile formative ale acestui gen: „Este misiunea eretică a literaturii nonsensului să-i învețe pe copii că lumea construită de cei mari este ceva artificial. Literatura nonsensului se folosește de spiritul jocularității pentru a rearanja lumea familiară. Prin aceasta arată că regulile după care trăim nu sunt inevitabile și nici nu există într-un plan pur obiectiv, departe de intențiile oamenilor" (Anderson, Apseloff 1989: 94). Între avangardă și literatura nonsensului există numeroase puncte de contact, cazul cel mai cunoscut fiind cel al scriitorului american Dr. Seuss, care a debutat în literatură ca autor suprarealist. Explorând conexiunea dintre avangardă și literatura nonsensului, Philip Nel remarcă existența unor „tendințe avangardiste" (Nel 2002: 41) manifeste în cazul scriitorilor de literatură pentru copii ce s-ar putea regăsi și în interiorul genului nonsensului.

Cu acest decor în orizont putem privi mai îndeaproape modul în care avangarda și literatura pentru copii au construit punți transparente și au făcut schimb de metafore în literatura secolului XX. Gellu Naum poate fi revizitat dintr-o astfel de perspectivă. La sfârșitul anilor '50, când publică prima *Carte cu Apolodor* (1959), Naum nu mai publicase

niciun text suprarealist de mai bine de un deceniu. O serie de cărți pentru copii și adolescenți - *Filonul* (1952), *Așa-i Sanda* (1956), *Cel mai mare Gulliver* (1958), *Poem despre tinerețea noastră* (1960) – confirmă apropierea scriitorului de o zonă a literaturii care, fără a fi liberă de compromis, permitea o măsură mai mică a acestuia. Când, după mulți ani, Gellu Naum i-a declarat Simonei Popescu, autoarea uneia dintre cele mai autentice și mai bine scrise cărți despre acest „ultim suprarealist" (Blyth 2007) „Eu nu fac suprarealism, eu sunt suprarealist"(Popescu 2000,137), poetul deja a trăit acest crez, datorită înghețului cultural ce i-a permis doar să fie suprarealist, fără a mai „face" suprarealism.

Cartea cu Apolodor e un nod ce aduce indirect suprarealismul în sfera infantilului. Textul micii odisei a pinguinului-tenor în jurul lumii nu deviază cu nimic de la traiectul clasic al aventurii construite pe nostalgii și curiozități repetitive. Contribuția lui Jules Perahim, ilustratorul cărții, este semnificativă. Pictor suprarealist traversând după război o perioadă a marilor transformări ideologice, Perahim se apropie de comunism, susținând, din interiorul partidului, proiectul realismului socialist. Doar la sfârșitul anilor `60, când pleacă în Franța, Perahim revine la suprarealism. Tot atunci reîncepe și Naum să-și publice liber poemele.

Istoria lui Perahim ca avangardist e celebră. Colaborează, încă din adolescență la revista „Unu", apoi la „Alge", unde participă cu lucrări de grafică. Prietenia cu tinerii insurgenți din jurul revistelor românești de avangardă îl încurajează să-și asume o poziție estetică radicală prin participarea, în 1931, la realizarea primului și unicului număr al revistei „Pulă. Organ Universal", alături de Gherasim Luca, Paul Păun și Aurel Baranga. Apariția revistei e privită ca un veritabil scandal, iar echipa de realizatori e arestată și trimisă pentru câteva zile la închisoare. Același grup, căruia i se adaugă Sesto Pals, Fredy Goldstein și Mielu Mizis, participă, în 1931, la realizarea revistei „Muci", încadrabilă aceluiași regim revoluționar ce sfidează banalitatea gustului comun. Anul 1933 îl găsește alături de Geo Bogza, Gherasim Luca și Paul Păun în jurul manifestului „Poezia pe care vrem să o facem", apărut în revista „Viața imediată".

Colaborarea dintre Naum și Perahim e simptomatică pentru modul în care, sub presiunea restricțiilor ideologice, se refac, pe meridiane diferite, vectorii vechilor afinități. Gellu Naum scrie o carte pentru copii, căreia artistul ilustrator îi adaugă o serie de imagini ce contrastează puternic, prin liniile lor abstracte, refuzând antropomofizări de altfel necesare, cu ritmul și culoarea exuberantă a versurilor. Una dintre primele ilustrații arată un pinguin de grădină zoologică, fără niciun alt frac decât cel desenat de natură, cum deschide o carte a cărei copertă seamănă mai degrabă cu un atlas geografic. Monotonia cromatică rezonează însă atent cu sensibilitatea avangardelor sovietice, cu puritatea suprematistă și sobrietatea conturului din realismul socialist. Activitatea constantă de ilustrator, precum și îndepărtarea temporară de pictură îl păstrează pe Jules Perahim într-un perimetru relativ liber de constrângeri. În acest interval ilustrează, printre altele, prima traducere din „Idiotul" de Dostoievski, primul volum din *Morometii*, romanul lui Marin Preda, precum și un volum de *Proverbe și zicători*.

Oricât de evidentă e originea comună a proiecțiilor vizionare din *Zenobia* și a peisajelor aventuroase din *Cartea cu Apolodor*, literatura pentru copii a lui Gellu Naum e doar tangențial abordată în exegezele critice vizându-i opera. O membrană pe cât de invizibilă pe atât de impenetrabilă separă cele două lumi ale creației autorului, cea a suprarealismului „înalt" și cea a literaturii pentru copii. Acest fapt se datorează și enclavizării acestei literaturi, considerată minoră, „parazitară", inautentică (Rogojinaru 1999, 213), precum și masivei ideologizări a genului în România în a doua jumătate a secolul XX. Consubstanțialitatea jocului avangardist și a iraționalului infantil e un fenomen generic cu manifestări particulare, iar în literatura română ele s-au materializat atât prin

complementarități text și imagine (colaborarea Naum-Perahim), cât și prin opțiuni de creație (cărțile pentru copii și adolescenți ale lui Naum).

Odiseea lui Apolodor respectă o succesiune bine temperată a episoadelor, iar eroul nu depășește granița universului infantil pentru a permite metanarațiuni și fantezii stilistice. Naum abandonează codul suprarealist clasic în favoarea armoniilor puerile ce au devenit, de altfel, parte integrantă din acest cod, în variate forme.

Ilustrațiile lui Perahim au prea puțin în comun cu celelalte, ulterioare, ale *Cărții cu Apolodor*, realizate de Nicolae Nobilescu sau Dan Stanciu, însă ele sunt încadrabile într-o paradigmă artistică mai aparținând mai degrabă unei direcții canonice a modernității, decât domeniului artei ilustrației de carte. Perahim se adresează unei priviri generice, nu doar copiilor, fapt ce eliberează reprezentarea de constrângerile unui regim anume. Renunțând la edulcorarea diminutivală destinată infantilului, Perahim îl dislocă din perimetrul lui tradițional, așezându-l în proximitatea artei majore.

Unul dintre momentele de grație ale întâlnirii formelor literare ale avangradei cu literatura pentru copii în cultura română o reprezintă publicarea, în 1972, a *Antologiei inocenței, Cele douăsprezece luni ale visului*. Volumul pentru copii reuneşte texte şi ilustrații aparținând unor autori de prim rang ai modernității, într-un dialog text/imagine de o remarcabilă fluiditate și consistență. Texte de Ionesco illustrate de Paul Klee, Gellu Naum alături de Franz Kafka, Vasko Popa ilustrat de Man Ray și Radu Stanca de Joan Miró, caligramele lui Apollinaire şi desenele lui Charles Baudelaire conturează un întreg unitar, de o remarcabilă importanță culturală. Odată cu noul îngheț politic al anilor 70 și 80, un astfel de volum putea constitui o formă implicită de protest la adresa uneo autorități opresive (Debattista 2007), de natură totalitară. Echilibrul discursiv, optima dozare a abstracțiunii în raport cu descriptivul, armonizarea unor forme artistice prin definiție singulare, neintegrabile, toate acestea reprezintă argumentele unei reușite editoriale încă neegalată.

Avangarda şi literatura pentru copii sunt conectabile sub semnul unui areal tematic comun, al unor opțiuni stilistice convergente și al unei asimilări reciproce în dimensiunea iraționalului infantil. Cu toate că tangențele celor două regimuri nu sunt întotdeauna la suprafață, ele persistă în momente semnificative, precum cele analizate aici. Cu precădere Gellu Naum se impune recitit și din perspectiva literaturii sale pentru copii, opera sa fiind reflectarea unui imaginar compact, fără delimitări.

Referințe bibliografice

Anderson, Celia Catlett, Apseloff, Marilyn Fain. 1989. *Nonsense Literature for Children:Aesop to Seuss*. Hamden.

Averill, Esther. 1978. *Avant-Gardes and Traditions in France* in Bertha E. Mahoney și Elinor Whitney (coord.), *Contemporary Illustrators of Children's Books*. Detroit, MIT, Gale Research Company, p. 89–96.

Blyth, Alistair. 2007. *Prefață* la Gellu Naum, *Vasco da Gama și alte poheme*, Humanitas.

Burns, Tom. 2005. *Surrealism in Children's Literature*, in *Children's Literature Review*, Volume 103, p. 129-202.

Debattista, Marina. 2005. *Eugène Ionesco's Writing for Children* in *Bookbird*, vol. 43, no. 4, pp. 15–21.

Debattista, Marina. 2007. *Subversiunea inocenței*, in „România literară", nr. 22/2007, http://www.romlit.ro/subversiunea_inocenei, (accesat în 20 aprilie 2015).

Esslin, Martin. 1961. *The Theater of the Absurd* in Knopf, Robert (coord). 2015, *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*, Yale University Press, pp.473-476.
Ionesco, Eugène. 1992. *Note și contranote*, București, Humanitas, 1992.
Kümmerling-Meibauer, Bettina, Meibauer, Jörg 2014. *On the Strangeness of Pop Art Picturebook: Pictures, Texts, Paratexts* in Arizpe, Evelyn, Farrell, Maureen, McAdam, Julie (coord.), *Picturebooks: Beyond the Borders of Art, Narrative and Culture*, London, Routledge.
Lemmens, Albert. 2009. *Russian Artists and the Children's Book, 1890-1992*. Nijmegen
Nel, Philip. 2002. *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks*. University Press of Mississippi**.**
Negrici, Eugen 2010.*Literatura română sub communism, Vol I*, București, Editura Cartea Românească.
Nikolajeva, Maria 2013. *Children's Literature*, in Fass, Paula S. (coord.)., *The Routledge History of Childhood in the Western World*, London, Routledge.
Pankenier Weld, Sara. 2015. *Voiceless Vanguard, The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press.
Pop, Ion. 2008. *Amintirea lui Jules Perahim*, „Observator cultural", nr. 414 / 2008, http://www.observatorcultural.ro/Amintirea-lui-Jules-Perahim*articleID_19389-articles_details.html, (accesat în 1 mai 2015).
Popescu, Simona. 2000. *Salvarea speciei.* Editura Fundației Culturale Române.
Reynolds, Kimberley. 2007. *Radical Children's Literature*, Palgrave Macmillan.
Roberts, Graham.1997. *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge University Press.
Rogojinaru, Adela. 1999. *O introducere în literatura pentru copii***,** Bucureşti, Editura Oscar Print.
Ryan, David. 2001. *The Art of Modernist Typography, 1896-1953*, The Minneapolis Institute of Arts.
Ungureanu, Cornel. 2011. *Despre salvarea speciei*, „România literară", nr. 34, http://www.romlit.ro/despre_salvarea_speciei, accesat în 30 aprilie 2015.

Roxana JOIȚA KHALIFA
(Universitatea din București)

Specializarea sensului în terminologia mass-mediei. Dezambiguizare semantică şi contextuală

Abstract: (The Specialization of the Meaning in the Terminology of Mass Media. Semantic and Contextual Disambiguousation) The high frequency in the common use of most of the terms specific to mass media (*news/ştire, source/sursă, agency/agenţie, transmission/transmisie* etc.) leads to the general idea that this type of lexical units do not belong to a specialized field. Considering the criteria to decide if a lexical unit belongs or not to a certain terminology, we get to the point that the Romanian terminology of mass media is an *open code*, but it also has an autonomous status of specialized lexicon. Therefore, the lexemes belonging to the common lexicon migrate to the specialized one, characteristic to the field of mass media, enlarging their semantic area and becoming *terms*. The disambiguousation produces at the level of the meaning and of the context, as well.

Keywords: mass media, terminology, semantic specialization, semantic disambiguousation, contextual disambiguousation

Rezumat: Frecvenţa mare în uzul comun a majorităţii termenilor specifici mass-mediei (termini ca *ştire*, *sursă*, *agenţie*, *transmisie* etc.) creează în mentalul colectiv ideea că acest tip de unităţi
lexicale nu aparţin unui domeniu specializat. Având în vedere criteriile care decid apartenenţa unităţilor lexicale la o anumită terminologie, se ajunge la concluzia că terminologia mass-mediei este un *cod deschis*, dar are şi statut autonom de lexic specializat. Astfel, unităţile lexicale aparţinând lexicului comun migrează spre lexicul specializat caracteristic domeniului mass-mediei, lărgindu-şi aria semantică şi devenind, astfel, *termeni*. Dezambiguizarea se produce atât la nivel de sens, cât şi la nivel de context.

Cuvinte-cheie: mass-media, terminologie, specializare semantică, dezambiguizare semantică, dezambiguizare contextuală

1. Precizări generale

Incomplet definit, având în vedere caracterul recent al profesionalizării (v. Coman 1999), domeniul mass-mediei românești operează cu un limbaj specializat, aflat încă în proces de fixare la nivel lingvistic general. De aici, rezultă că terminologia mass-mediei (TMM) în româna actuală este în curs de formare, fapt care determină statutul ambiguu pe care îl au termenii mass-media în conştiinţa vorbitorilor şi ambiguitatea definirii descriptive din dicţionarele generale.

Din perspectiva migrației unităților lexicale, TMM se clasează, în contextul terminologiilor românești, drept *cod deschis.* Spre deosebire de terminologiile de tip *cod închis* (terminologia medicală, terminologia matematicii), unde se observă migraţia termenilor dinspre lexicul specializat (LS) spre lexicul comun (LC), prin fenomenul de *laicizare a cunoaşterii* sau *determinologizare/vulgarizare/ banalizare* (v. Bidu-Vrănceanu 2007, 157-165), în cazul TMM procesul este invers – cuvinte din LC îşi lărgesc aria semantică şi se specializează în domeniul mass-media[1].

2. Specializarea sensului după etimon anglo-american

Una dintre particularitățile lexicului specializat corespunzător domeniului pe care îl

[1] Criteriile departajării *cuvânt/termen* sunt formulate şi argumentate în Bidu-Vrănceanu 2004, 255-256.

avem în vedere o constituie influența engleză, TMM românească urmând modelul anglo-american. Acest fapt se reflectă, implicit, la nivel lingvistic. Se observă, astfel, ca trăsătură generală, că specializarea sensului se face după etimonul anglo-american. În această categorie includem unități lexicale calchiate după model anglo-american − nume de agent, care sunt înregistrate de dicţionare cu etimologie franceză, dar care îşi specializează sensul în TMM după etimonul anglo-american. Dintre acestea reţinem: ***editor*** – este înregistrat de MDN şi DEXI cu etimologie latino-romanică < fr. *éditeur,* lat. *editor* şi sensul *persoană care editează o operă* (DEXI)*/ 1. persoană, societate care editează cărți, reviste etc. ◊ persoană care pregătește publicarea unor texte, o emisiune de televiziune etc. 2. cel care efectuează editarea programelor pe un ordinator. II. s. n. (inform.) parte a unui calculator care face editarea programelor* (MDN). DEJ consemnează această unitate lexicală cu indicaţia semantică specifică instituţiilor de presă – *IP* şi definiţia terminologică *persoana (grupul) care suportă financiar apariţia publicaţiei, funcţionarea postului de radio, de televiziune etc.* Spre deosebire de dicționarele generale, DEJ acordă un spațiu amplu prezentării terminografice a acestui termen, menţionând etimologia americană – amer. *păzitorii porţilor* și o descriere lexicografică riguroasă. În prima parte a definiției, însă, intervin ambiguitatea și ineficiența decodării sensului, prin plasarea în registrul metaforic a descrierii semantice. Lucrările de specialitate utilizează *editor/editori,* în paralel cu echivalentul în engleză *gate-keeper/gate-keepers – păzitori de porţi* (v. Coman 1999, 200-203), dezambiguizarea contextuală fiind, însă, amplu elaborată, prin reluări explicite și descriptive, care conduc la stabilirea clară a sensului și prin raportarea directă, comparativă, la alte entități referențiale din ierarhia conceptual-semantică aferentă (*ibidem*). *A Dictionary of European Anglicisms* menționează *editor* cu sensul specializat din mass-media (p.103); ***producător*** – dicţionarele îl înregistrează cu etimologie franceză, cu sens specializat în cinematografie (v. DEXI, MDN, DEJ). *Producător* nu este înregistrat în dicţionare ca aparţinând domeniului/subdomeniilor mass-mediei, dar apare ca neologism cu etimologie engleză în *A Dictionary of European Anglicisms* (p. 242) și cu sens specializat în TMM. Lucrările de specialitate oferă descrieri ample ale sensului acestui termen, prin reluări descriptive semantic și menționarea subcategoriilor în ierarhizarea conceptual-semantică pe care această unitate lexicală le dezvoltă. De altfel, capacitatea de a forma compuse de tip substantival, în domeniul lexicului profesional − *producător general, producător executiv, producător –emisie/editor-şef, editor-coordonator, editor-voce, editor-imagine/editor montaj* ș.a.− constituie un alt argument care susţine specializarea acestor lexeme în cadrul TMM.

2. Paradigmatic şi sintagmatic în specializarea sensului

Relaţionarea *cuvânt-termen*, ca rezultat al migraţiei unităţilor lexicale din LC spre LS, sau din LS spre LC, presupune raportarea la cele două tipuri de lexic specializat – terminologie internă (T_1) şi terminologie externă (T_2). Astfel, unitatea lexicală este analizată atât paradigmatic (pentru stabilirea particularităţilor semantice), cât şi sintagmatic (în vederea departajării în funcţie de asocierile contextuale realizate). Complementară analizei paradigmatice, analiza sintagmatică privind textele şi contextele are un rol fundamental în T_2. Identificarea sensului specializat este determinată de contextul lingvistic, prin raportul dintre libertăţi şi restricţii de utilizare. Aceste trăsături, care determină specializarea semantică, sunt evidente în cazul *sursă* din *pe surse*, unde se observă constrângerile de structură și flexiune: structura este fixă – doar prepoziţia *pe,* în antepunere față de *sursă,* conduce la stabilirea sensului specific TMM și, sub aspect flexionar, substantivul *sursă* nu

poate apărea decât cu forma de plural în această structură şi cu sensul din TMM. De altfel, în DEXI, sensul specializat din TMM al acestei unități lexicale simple apare sub *sursă*$_4$ însoţit de indicaţia semantică referitoare la domeniul pe care îl avem în vedere. Indicaţia etimologică de la finalul articolului-titlu precizează ca origine limba franceză (deși sensul din TMM are origine anglo-americană). De asemenea, DEXI înregistrează sub *sursă*$_4$ locuţiunea adverbială *pe surse*, cu trimitere implicită la domeniul mass-mediei. MDN înregistrează sensul din TMM, cu precizarea (*fig.*) și etimologia franceză <fr.. DCR$_3$, nu menţionează nici marca diastratică şi nici vreo indicaţie etimologică ori structurală pentru acest cuvânt-titlu, deşi înregistrează structura *pe surse*, care funcţionează în TMM şi care indică un grad ridicat de specializare a lexemului. Lucrările de specialitate menţionează subcategorii conceptual-semantice, de tipul *surse la vârf* (<amer. *deep sources from the White House*) (Coman 2001a, 57), *surse on the record/off the record* (Coman 2001a, 55), *sursă anonimă* (Coman 2001a, 65), *surse fizice/surse umane/surse de teren/surse de birou* (Coman 2001a, 49) și oferă descrieri semantice explicite.

Se observă, astfel, că precizia sensului specializat conduce la decontextualizare, subdiviziuni conceptuale importante fiind exprimate prin structuri lexicale fixe. În TMM, acest fenomen este ilustrat prin exemple de calcuri structurale după engleză, ca *informaţie/declaraţie în afara înregistrării* (engl. *information/declaration off the record*), *informaţie/declaraţie pe bandă* (engl. *information/declaration on the record*), *informaţie de context* (engl. *information on background*), *informaţie de context ascuns* (engl. *information on deep background*), *ştire-şoc* (engl. *hard news*), *ştire blândă*/*soft* (engl. *soft news*) faţă de *informaţie*, *declaraţie*, *ştire* în accepţie izolată, generală. Acestora li se adaugă o serie de sintagme fixe, de tipul *lead –rezumat, lead-şoc, lead-bombă/glonţ, lead narativ, lead-raport, lead-anecdotă, lead-etichetă, lead-out*; *ştire flesh, ştire de durată medie, ştire amplă, ştire în curs, ştire anticipatoare* ș.a., în raport cu *lead, sursă, ştire* în general. Se constată, deopotrivă, că în texte de largă circulaţie termenii pot avea libertăţi sau alte preferinţe contextuale care atrag modificări ţinând de dinamica sensului. De aceea, raportarea la nucleul dur specializat este un element important în analiza sintagmatică (Bidu-Vrănceanu 2007, 27). Combinarea celor două tipuri de analiză în descrierea terminologică influenţează modificarea raportului dintre *terminologizare* (LS) și *lexicalizare* (LC), având consecinţe în dinamica terminologiei. Din această perspectivă, la nivelul TMM, se constată preponderenţa terminologizării faţă de lexicalizare.

3. Relații semantice și specializarea sensului în TMM

Hiponimia şi hiperonimia sunt categorii semantice pe care le manifestă majoritatea unităţilor lexicale din TMM. Această categorie de relaţionare lexicală este de tip binom, influenţată, însă, unilateral – doar hiponimele sunt incluse hiperonimului, aşa cum se întâmplă în majoritatea terminologiilor (v. Bidu-Vrănceanu 2007). Aceasta apare ca urmare a diverselor taxonomii necesare în LS pentru stabilirea relaţiilor conceptual-semantice între unităţile lexicale. Modalitatea de exprimare a hiponimelor subordonate conceptual-semantic prin adăugarea unor determinanţi hiperonimului în structura sintagmatică este uzuală în toate terminologiile (Bidu-Vrănceanu 2007, 136). În TMM, acest tip de exprimare sintagmatică este foarte frecventă (dat fiind numărul mare de subcategorii conceptuale presupuse de subdomeniile mass-mediei) și constituie un argument al specializării unităților lexicale în domeniul mass-mediei (*interviu/interviu de promovare, interviu informativ, interviu de analiză, interviu de opinie, interviu-comentariu, interviu de celebritate; reporter/reporter-documentarist, reporter-fotograf, reporter-operator, reporter-prozator*). Hiperonimele în

TMM au, de regulă, o poziţie fixă în ierarhia conceptual-semantică şi sunt, de cele mai multe ori, cunoscute majorităţii vorbitorilor nespecialişti.

În ceea ce privește polisemia, extinderile de sens pe care le admit termenii specializaţi în texte de circulaţie largă determină modificări semantice care conduc la acest tip de relație. Subordonarea directă față de termenul strict specializat stabileşte raportul cu nucleul „dur", gradul de determinologizare şi limitele „deviaţiilor semantice". Acestea din urmă pot conduce la dezvoltarea polisemiei propriu-zise, când relaţia dintre *termen* şi *cuvânt* nu este strânsă. Dicţionarele generale marchează înregistrarea sensurilor diferite sub cifre sau semne grafice diferite, în dreptul aceluiaşi cuvânt-intrare. De altfel, polisemia este singura dintre categoriile semantice care apare descrisă în dicţionare. Dezambiguizarea sensurilor cuvintelor polisemantice este importantă pentru cercetarea lingvistică, dar şi pentru vorbitorii comuni, la fel ca relaţiile de omonimie (referitor la aceasta din urmă, în opinia noastră, locuţiunea adverbială *pe surse*, proprie jargonului jurnalistic, marchează tendinţa de schimbare a statutului lexicologic al cuvântului *sursă*, constituind un prim pas spre stabilirea unei relaţii semantice de omonimie între *sursă*$_1$, de pildă, şi *sursă*$_4$ – DEXI, 1942 - cu sens specializat în cadrul TMM, având în vedere constrângerile de structură și flexiune – v. *supra* **2.**). Se observă deopotrivă că delimitarea contextelor specifice au un rol fundamental[2]. În general, unităţile lexicale simple se specializează în TMM (*editor, producător, lead*) şi dezvoltă relaţii semantice de polisemie, ilustrând caracterul de interdisciplinaritate specific terminologiilor (*sursă, filtru, canal*).

Sinonimia este slab reprezentată în cadrul TMM. Acest fapt constituie o trăsătură de tip *cod închis* a TMM, dat fiind că sinonimia este respinsă, în general, de LS. Sunt, însă, unităţi lexicale din TMM în cazul cărora definirea se face explicit prin sinonimie, departajarea semantică realizându-se la nivel sintagmatic. *Lead*, de pildă, este înregistrat în DEJ ca *sinonim cu ştirea*, cu menţionarea diferenţierilor conceptual-semantice care individualizează acest termen în TMM. Lucrările de specialitate oferă o descriere semantică amplă a acestui termen prin analiza paradigmatică *ştire/ştire hard/ştire soft/lead/lead soft/lead amânat/lead şoc*, după model anglo-american.

Antonimia este şi ea o caracteristică a TMM, mai ales la nivelul termenilor, şi mai puţin la nivel contextual. Pe baza unor relaţii semantice de antonimie sunt construite entităţi conceptual-semantice diferenţiate – *ştire hard/ştire soft, informaţie pe bandă/informaţie în afara înregistrării, sursă on the record/sursă off the record* care urmează modelul anglo-american de structurare a categoriilor denotate.

4. Lingvistic/extralingvistic și marcare diastratică. TMM în dicționare

Departajarea sensului specializat de cel comun se realizează prin înregistrări lexicografice însoţite de mărci diastratice, care sunt un indiciu clar de delimitare. În dicţionarele generale, mărcile stilistice sau diastratice reprezintă un element de interes din perspectiva relaţiei LC/LS. În cazul LC, acestea apar ca o explicare sintagmatică a sensului. În lucrările lexicografice specializate, mărcile diastratice sunt foarte importante pentru vorbitorul obişnuit, pentru că „indică preliminar atât situaţiile extralingvistice, cât şi cele lingvistice de comunicare corectă, fiind, deci, informaţii contextuale (sintagmatice) complexe, ele privind fie

[2]Analiza contextuală, ca mijloc auxiliar de descriere, defineşte riguros latura semantică a unităţilor lexicale. Această metodă de analiză este greu de aplicat, din cauza dificultăţilor de ordin calitativ şi cantitativ, şi se face, de obicei, din perspective limitate. Se stabilesc, astfel, compatibilităţile şi incompatibilităţile contextuale ale unei unităţi lexicale.

terminologia ştiinţifică anume căreia îi aparţine termenul, fie numai un domeniu mai special de referinţă" (Bidu-Vrănceanu 2000, 12). Prin urmare, mărcile diastratice pentru LS sunt definitorii, iar îndeplinirea condiţiilor de coerenţă şi consecvenţă, rigoare şi non-contradicţie sunt absolut necesare în descrierea lexicografică precisă. În această interpretare, „mărcile diastratice sunt considerate părţi importante ale definiţiei lexicografice, chiar dacă sunt elemente paralele cu aceasta" (Bidu-Vrănceanu 2000, 12). La nivelul TMM, se observă preponderenţa unităţilor lexicale specializate care nu sunt însoţite de marcă diastratică în dicţionarele generale, deşi, prin definiţia lexicografică explicită, sunt circumscrise domeniului la care ne referim. Din această perspectivă, reprezentarea TMM în dicţionare este eterogenă sub aspectul marcării diastratice şi, deci, al plasării într-un domeniu specializat: ***audienţă*** – sub *audienţă*$_3$, cu marcare prin simbolul *indicaţie semantică*, DEXI menţionează sensul specializat din TMM (*radio şi televiziune*), precum şi sintagma *indice de audienţă*. Sub aspect etimologic, apar menţionate indicaţiile <fr. *audience*, lat. *audientia, -ae*, it. *audienza*, engl. *audience*. MDN face trimitere implicită la domeniul mass-mediei prin definiţia lexemului sub *audienţă*$_2$ şi menţionează etimologia franceză, respectivă latină <fr. *audience*, lat. *audientia*. Specializarea semantică a acestui cuvânt în cadrul TMM este ilustrată, pe lângă includerea în DEXI a sintagmei *indice de audienţă*, şi de înregistrarea într-un articol autonom a construcţiei sintagmatice *audienţă-record* în DCR$_3$, cu referire explicită la audiovizual; ***operator*** – DEXI menţionează marca diastratică *(telev.)* în dreptul definiţiei lexicografice pentru *operator*$_4$ şi subcategoriile *operator-imagine, operator-regizor, operator de sunet*, alături de indicaţiile etimologice <fr. *opérateur, opératoire*, lat. *operator, -oris, operatorius, -a, -um*. MDN înregistrează sub *operator* $_{I.3.}$ sensul identificat în lucrările de specialitate pentru acest lexem şi *operator de sunet*, acesta din urmă fiind precedat de simbolul indicaţiei semantice. De asemenea, MDN reia indicaţiile etimologice din DEXI. În DCR$_3$ apar la articolul lexicografic *operator* şi subcategoriile *operator de sunet* şi *operator-regizor*, ilustrând specializarea semantică a acestei unităţi lexicale în TMM; ***emisie***[3] – la articolul lexicografic *emisie*, DEXI trimite la *emisiune*, unde sub *emisiune*$_2$ defineşte explicit acest lexem ca aparţinând câmpului semantic al audiovizualului (*radio şi televiziune*) şi notează indicaţia etimologică <lat. *emissio,-onis*, fr. *émission*, it. *emissione*. MDN nu înregistrează *emisie* cu sensul din TMM, dar menţionează sub *emisiune* definiţia formulată explicit ca referitoare la radio şi televiziune şi reia indicaţiile etimologice din DEXI. DCR$_3$ înregistrează sub cuvântul-titlu *emisie* construcţia frazeologică *emisie-pirat* [*emisie + pirat*] cu sensul din subdomeniul radio, ca subdiviziune conceptual-semantică a unităţii lexicale din TMM. Sub *emisiune*, DCR$_3$ înregistrează *emisiune-anchetă, emisiune-concurs, emisiune-lecţie, emisiune-mamut, emisiune-portret* (DCR$_3$, 217), cu sensuri care se încadrează explicit în domeniul mass-mediei, fără menţionarea mărcii diastratice ori a vreunei indicaţii etimologice. Includerea în DCR$_3$ a subcategoriilor conceptual-semantice din TMM sugerează un grad ridicat de specializare a lexemului în acest domeniu; ***teaser*** – nu este înregistrat în DEXI, dar apare în MDN ca *s. n. anunţ publicitar, fără menţionarea produsului sau a mărfii, urmărind interesul publicului*, cu indicaţia etimologică <engl. *teaser*. DCR$_3$ face trimitere prin chiar conţinutul definiţiei lexicografice la audiovizual şi menţionează etimologia engleză a acestui împrumut lexical *[cuv. engl.]*. În textele de specialitate, definiţia pentru *teaser* se deduce din context, prin

[3]Lucrările lexicografice nu oferă o descriere semantică non-ambiguă privind semele periferice care particularizează sensul termenului *emisie* faţă de *emisiune*, lăsând să se înţeleagă existenţa unei relaţii de sinonimie între *emisie* şi *emisiune*. În jargonul profesional, însă, *emisie* este utilizat exclusiv cu referire la transmisiunile în direct, faţă de *emisiune* care face trimitere la materialele înregistrate.

reluările explicative ulterioare, care îl definesc ca „un text care să incite la lectură”, „pe lângă titlu” (v. Coman 2001b, 269). Dezambiguizarea semantică se face prin trimiterea la relaţiile semantice de sinonimie pe care le dezvoltă – „*teaser-ul* sau şapoul trebuie să fie scris aşa încât să ofere o idee despre ce conţine articolul” (*ibidem*). *Teaser* apare frecvent în lucrările de specialitate cu referire la radio şi televiziune, prin urmare constituie o unitate lexicală specifică domeniului pe care îl avem în vedere; ***reportaj*** – apare în DEXI, atât sub *reportaj*$_1$, cât şi sub *reportaj*$_2$, cu definiţii care fac trimitere explicit la domeniul mass-media, menţionând chiar şi definiţia pentru *reportaj-interviu*, ca subdiviziune conceptuală în TMM, precedată de simbolul *indicaţie semantică*, sub *reportaj*$_1$. DEXI precizează etimologia franceză <fr. *reportage*. MDN reia definiţia din DEXI, cu aceleaşi precizări, adăugând şi *car de reportaj*, precedat de marcare semantică, având sensul legat direct de *transmisiuni de radiodifuziune şi de televiziune*. DCR$_3$ înregistrează sub cuvântul-titlu *reportaj*, şi *reportaj-anchetă, reportaj-interviu, reportaj-eseu, reportaj-poem* – subcategorii conceptual-semantice din TMM.

Semnalăm, totodată, existența unei serii de termeni aparținând exclusiv TMM care, însă, nu apar în nicio lucrare lexicografică ori terminografică, dar care constituie componente ale nucleului dur al TMM și care conferă acestui lexic specializat trăsături de tip *cod închis*. Dintre aceștia reținem: ***stand-up*** − nu este înregistrat în nicio lucrare lexicografică, generală sau specializată, dar apare cu mare frecvență în jargonul profesional și în lucrările de specialitate – „De aceea, unele posturi de televiziune recurg la *stand-up* ori de câte ori este posibil.” (v. Coman 2001, 251), unde, în unele ocurenţe, este însoţit de traducerea *relatare în picioare*. DEJ nu înregistrează acest tip de relatare specific televiziunii nici la articolul despre *relatare*. Deducem de aici că este un termen cu intrare lexicală foarte recentă şi specific exclusiv audiovizualului. Neînregistrarea acestuia în dicţionare nu surprinde, însă, având în vedere dinamica lexicală specifică TMM, dată de noutatea domeniului, şi faptul că *stand-up* apare însoţită în context de traducerea în limba română *relatare în picioare*.; ***close-up*** – nu este înregistrat în nicio lucrare lexicografică, dar apare cu mare frecvență în lucrările de specialitate – „cadrul aduce în atenţie *un close-up* (un detaliu esenţial legat de acţiunea principală).” (Bălăşescu 2003, 194). Se observă că, pentru dezambiguizarea semantică, se recurge la descrierea explicită a sensului între paranteze − *un detaliu esenţial legat de acţiunea principală*.

De asemenea, în stabilirea gradului de specializare a unităților lexicale, diferențierea lingvistic/extralingvistic este esențială. Semnele extralingvistice definesc caracterul convenţional şi sunt trăsături ale limbajului specializat, de tip *cod închis,* preponderente în T$_1$. Acestea pot fi reprezentate ca cifre, litere, simboluri, formule, nume latineşti (Sager 2000, 53), greu decodabile de către nespecialişti (în acest caz, intervine decodarea parţială, în lectura unei definiţii terminografice). Pentru termenii reprezentaţi prin semne extralingvistice se utilizează în paralel siglele corespunzătoare (Stoichiţoiu-Ichim 2006, 125-131). În TMM, astfel de reprezentări sunt, în majoritate, parte a limbajului standardizat, după modelul anglo-american (MGS, DSNG – echipamente şi mijloace de transmisie, PKG – *producător package*, EOD − *editor of the day* − editorul general al zilei în redacţiile de ştiri de televiziune, ATL *-above- the -line,* BTL- *below -the –line,* VO – *voice-over* ş.a.) şi desemnează entităţi referenţiale din producţia de televiziune.

5. Concluzii

La nivelul TMM, se constată preponderența specializării semantice după etimonul anglo-american. În general, descrierile lexicografice în dicționarele generale dezambiguizează sensul și plasează termenii specifici TMM prin marcare diastratică

(inconsecvent, însă) și prin menționarea semelor periferice aferente domeniului mass-media, în timp ce dicționarul terminologic oferă definiții amplu elaborate în vederea dezambiguizării semantice. La nivelul contextului, dezambiguizarea se realizează prin reluări explicite și/sau prin redarea unor alternative lexicale referitoare la conținutul semantic corespunzător.

Bibliografie

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.). 2000. *Lexic comun, lexic specializat*. Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Bidu-Vrănceanu, Angela. 2007. *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*. Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.). 2010. *Terminologie şi terminologii*. Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Görlach, Manfred (ed.). 2001. *A Dictionary of European Anglicisms. A Usage Dictionary of Anglicisms in Sixteen European Languages*. Oxford University Press.

Sager, Juan C.. 2000. *Essays on Definition (Terminology and Lexicography Research and Practice)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana. 2006. *Creativitate lexicală în româna actuală*. Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Surse

Bălăşescu, Mădălina,. 2003. *Manual de producţie de televiziune*. Iaşi: Editura Polirom.

Coman, Mihai. 1999. *Introducere în sistemul mass-media*. Iaşi: Editura Polirom.

Coman, Mihai (coord.). 2001. *Manual de jurnalism. Tehnici fundamentale de redactare* (vol. I-II, ediția a II-a). Iași: Editura Polirom.

Zeca-Buzura, Daniela. 2005. *Jurnalismul de televiziune*. Iaşi: Editura Polirom.

Dicţionare (generale şi terminologice)

DCR_3 – Dimitrescu, Florica (coord.). 2013. *Dicţionar de cuvinte recente* (ediția a III-a). Bucureşti: Editura Logos.

DEJ – Popescu, Cristian, Florin. 2002. *Dicţionar explicativ de jurnalism, relaţii publice şi publicitate*. Bucureşti: Editura Tritonic.

DEXI – *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române*. 2007. Institutul Al. Philippide şi Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iaşi. Iaşi: Editura Arc&Gunivas.

MDN – Marcu, Florin. 2008. *Marele dicţionar de neologisme*. Bucureşti: Editura Saeculum Vizual.

Karla LUPŞAN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Marea doamnă a lingvisticii romanice – Profesor onorar dr. dr. h. c. mult. Maria Iliescu

Abstract: ("La Grande Dame" of Romance Linguistics –Professor dr. dr. h. c. mult. Maria Iliescu). The merits of the scientist Maria Iliescu, Honorary Professor at the Institute of Romance Studies of the Franz Leopold University of Innsbruck, Austria, have already been nationally and internationally acknowledged by the honorary doctorate degrees awarded by several Romanian and foreign universities, by the orders, decorations, and medals she received, by her being elected as president of a number of scientific institutes and societies, by the numerous festschrifts dedicated to her and published in Romania or abroad. Many more qualities may be added to the list above; I will, however, insist only on those which left their mark upon me and contributed to my formation. That is why I will not follow the chronology, but make several temporal leaps and subjectively highlight certain aspects to the detriment of others. Ms. Maria Iliescu is a model of morality, integrity and dignity; she is an encyclopedic personality of a distinguished intellectual refinement, who emanates passion for science and dedication to those around her; most of all, she is an invaluable creator of concepts and mentor of young researchers.

Keywords: Biography Professor dr. dr. h. c. mult. Maria Iliescu

Rezumat: Meritele omului de știință Maria Iliescu, profesor onorar la Institutul de Romanistică din cadrul Universității „Franz-Leopold" din Innsbruck/Austria, au fost deja recunoscute la nivel național și internațional prin conferirea titlului de *Doctor Honoris Causa* al mai multor universități din țară și străinătate, prin acordarea de ordine, decorații și medalii, prin numirea sa ca membru de onoare al unor instituții științifice sau alegerea sa ca președinte de onoare al unor societăți științifice de prestigiu, prin omagierea în volume dedicate personalității sale publicate în țară și străinătate. Lista ar putea continua cu multe alte calități, dar eu mă opresc la cele care m-au marcat, m-au modelat și m-au format. De aceea, nu voi respecta cronologia faptelor, ci voi face salturi peste timp, voi evidenția, din motive pur subiective, unele aspecte, poate, în defavoarea altora.

Cuvinte-cheie: Biografie profesor universitar dr. dr. h. c. mult. Maria Iliescu

1. Repere biografice

Doamna Maria Iliescu, o personalitate enciclopedică de un rafinament intelectual deosebit, este supranumită „marea doamnă a lingvisticii romanice", nu doar în articolul omagial semnat de J. Kramer (1992), ci și în numeroasele *laudationes*, rostite de către profesori universitari de prestigiu, ca Margret Friedrich, cu ocazia conferirii titlului de *Doctor honoris causa* al Universitatea din Innsbruck/Austria (2005), Petra Braselmann, odată cu acordarea marelui premiu pentru știință *Wissenschaftspreis* al Landului Tirol/Austria (2005), Eugeen Roegiest, la acordarea *Medaliei de onoare* a Universității din Gent/Belgia (2009), Maren Huberty, la înmânarea *Ordinului Național „Serviciul Credinicios" în grad de „Comandor"*, conferit de Președintele României (2009), sau Nicolae Panea, cu ocazia conferirii titlului de *Doctor honoris causa* al Universității din Craiova (2014). Recunoașterea meritelor omului de știință Maria Iliescu, profesor onorar[1] la Institutul de Romanistică din cadrul Universității „Franz-Leopold" din Innsbruck/Austria s-a materializat așadar la nivel

[1] Titlul de „profesor onorar" (*Honorarprofessor*) este un grad din învățământul universitar austriac, propus de un senat universitar și aprobat de minister, care permite unui profesor universitar să-și exercite până la sfârșitul vieții, independent de vârstă, activitatea științifică neadministrativă (de exemplu, participarea la comisiile de doctorat și de abilitare etc.).

național și internațional, prin acordarea de titluri suprauniversitare, prin decernarea de ordine naționale, decorații și medalii sau prin conferirea calității de membru de onoare al unor instituții științifice, cum ar fi Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti" al Academiei Române sau alegerea ca vicepreședinte și apoi ca președinte al Societății Internaționale de Lingvistică și Filologie Romanică (2007-2010), de altfel prima și singura femeie care s-a bucurat de această funcție până în prezent (v. Anexa 1).

În continuare, nu îmi propun să prezint exhaustiv biografia și activitatea profesională a doamnei Maria Iliescu, ci mă voi opri asupra acelor dimensiuni ale personalității sale care m-au marcat, m-au modelat și m-au format. De aceea, nu voi respecta cronologia faptelor, ci voi face salturi peste timp, voi evidenția, din motive pur subiective, unele aspecte, probabil, în defavoarea altora.

Primul titlul de *Doctor honoris causa* i-a fost acordat doamnei Maria Iliescu de către Universitatea de Vest din Timișoara, în anul 1998. Inițiativa se datorează doamnei profesor dr. Ileana Oancea, care ocupa atunci funcția de Decan al Facultății de Litere, Filosofie și Istorie. Fiind proaspătă absolventă și asistentă, am participat și eu în public la acel eveniment deosebit pentru viața academică timișoreană, fără a-mi imagina, nici măcar pentru o clipă, că destinul meu se va lega în vreun fel de proeminenta personalitate a vieții științifice internaționale, care tocmai era onorată la Timișoara.

În articolul său biografic, publicat în 2014, doamna Iliescu vorbește despre influența hazardului în viața noastră, arătând că devenirea sa profesională a fost de multe ori determinată de întâmplări:

> „Cariera mea de romanist se datorează, printre altele, întâmplărilor din viața mea. Un factor esențial a fost că am avut norocul de a avea la universitate profesori excelenți din punct de vedere științific și uman. Îi amintesc aici pe Alexandru Graur și Iorgu Iordan". (Iliescu 2014, 154).

Pot spune că tot întâmplarea și norocul m-au ajutat și pe mine să ajung în preajma doamnei Iliescu. În anul 2001 eram asistentă la Facultatea de Limbi Moderne Aplicate din cadrul Universității „Tibiscus", unde doamna profesor dr. Adriana Costăchescu, de la Universitatea din Craiova, venea o dată pe lună pentru a ține cursuri de lingvistică în limba italiană. Deși nu colaboram pe plan profesional – eu predam germana – mie mi-a revenit sarcina de a o aștepta pe distinsa doamnă profesoară la gară. Pentru că începuse să mă simpatizeze, în timpul unei curse spre gară, m-a întrebat, dacă nu am de gând să mă înscriu la doctorat, făcându-mi propunerea de a lua legătura cu doamna Maria Iliescu, profesor consultant la Universitatea din Craiova, care, pe lângă multe alte activități, coordona și teze de doctorat. Nefiind romanistă, nu prea aveam cunoștință despre autoritatea științifică a doamnei Iliescu și nici prin gând nu îmi trecea că doamna Iliescu, cu care urma să mă întâlnesc la Craiova, ar putea fi chiar cea pe care o aplaudasem cu câțiva ani în urmă în Aula Magna a Universității de Vest. A fost spre norocul meu că nu am făcut aceste legături atunci, pentru că altfel, cu siguranță, nu m-aș fi încumetat să accept imediat propunerea doamnei Costăchescu. În al doilea rând, tot spre norocul meu, plecasem la Craiova cu o scrisoare de recomandare din partea doamnei profesor dr. Ileana Oancea, pe care doamna Iliescu o cunoaște foarte bine și o prețuiește. Având limba germană ca limbă maternă și având lingvistica romanică și lingvistica generală ca domeniu de doctorat, doamna Iliescu a acceptat să îmi coordoneze teza de doctorat în domeniul gramaticii contrastive germană-română.

Maria Henrietta Iliescu s-a născut la Viena, la data de 1 iunie 1927, „într-o familie cu pregătire universitară din înalta burghezie austriacă" (Oancea 1998, 6). Tatăl, Richard

Adlersberg, a fost procurist și temporar căpitan de cavalerie (*Rittmeister*), iar mama, dr. Sophia Adlersberg, originară din Bucovina austriacă, a studiat atât chimia, științele naturale și farmacia la Viena, cât și pianul la conservator. Ea era doctor în chimie și activa ca asistent universitar în cadrul Universității din Viena. În anul 1938, după anexarea Austriei (*Anschluss*), familia s-a întors definitiv în Bucovina.

Maria Iliescu va urma la București cursurile cu predare în limba franceză ale liceului călugărițelor catolice din ordinul „Notre-Dame de Sion". În semn de recunoștință pentru sprijinul acordat de măicuțe în perioada ocupației ruseşti din 1944, Maria Iliescu decide să se înscrie la secția de filologie clasică din cadrul Universității București, pentru ca, după terminarea facultății, să se alăture ordinului ca profesor de latină și greacă, specialități de care ordinul avea nevoie în liceele sale (v. Iliescu 2014, 136-138). Din fericire pentru știință, fosta dirigintă, măicuța Émiliane, nu a fost de acord cu această hotărâre, spunându-i că nu e făcută pentru viața monahală.

2. Dimensiuni fundamentale ale personalității

Devenind doctoranda doamnei Maria Iliescu în anul 2001, parcursul vieții mele personale, profesionale și didactice avea să se schimbe fundamental, pentru că pătrundeam în cercul persoanelor privilegiate, al acelora formate de un lingvist de elită și romanist complet, un formator de cercetători și lingviști, cărora le insuflă entuziasm, dinamism şi pasiune pentru știință. De asemenea, nu în ultimul, ci în primul rând, urma să fiu modelată de un profesor cu calități didactice unice, care e, totodată, un adevărat model de moralitate, integritate, demnitate și de dăruire față de persoanele din jur.

2.1 Maria Iliescu – lingvist de elită

Anii de studiu universitar[2] din biografia doamnei Maria Iliescu au fost pentru viața și profesia sa decisivi prin doi factori, după cum putem citi în articolele sale autobiografice (v. Iliescu 1991, 118; Iliescu 2014, 127):

> a) „În primul an de facultate, la un seminar de limba greacă, am făcut cunoștință cu un coleg, care studia atât istoria antică și medievală, cât și filologia clasică. Vladimir Iliescu urma să-mi devină soț în 1949." (Iliescu 2014, 137).
>
> b) „Am avut norocul să-l am profesor de latină, lingvistică generală, și gramatică comparată a limbilor indo-europene pe Alexandru Graur, fost elev al lui Antoine Meillet. A fost un profesor extraordinar din toate punctele de vedere. Dacă în viața profesională am reușit să am unele realizări, acest lucru i-l datorez lui, în mare parte." (Iliescu 2014, 137).

Alexandru Graur „a contribuit într-o mare măsură la conturarea profilului ei spiritual" (Oancea 1998, 6). Astfel, la sugestia profesorului, își îndreaptă interesul științific spre domeniul romanisticii și al lingvisticii comparate, Maria Iliescu fiind astăzi unul dintre puținii romaniști completi, care studiază, în cadru panromanic, diferite aspecte diacronice și sincronice din limbile și idiomurile romanice: franceză, italiană, română, friulană, sursilvană, ladină etc. De aceea Kramer (1993) afirmă că e o excepție pentru lumea academică actuală:

> „Datorită personalității și biografiei sale, Maria Iliescu este astăzi o excepție a comunității academice din Europa Centrală și de Vest, care, în general, se manifestă în domenii omogene. Deși este o autoritate științifică pentru mai multe domenii, ea nu este o specialistă, în sensul rău al cuvântului, pentru că, spre deosebire de tendințele actuale, ea

[2] Universitatea din București: Secția de filologie clasică a Facultății de Filologie și Secția de Istorie medie universală a Facultății de Istorie.

încearcă să cuprindă întreaga Romania şi, în plus, să nu neglijeze, ceea ce se poate învăța de la alte discipline" (Kramer 1993, 17).

2.2 Maria Iliescu – un romanist complet

Consider că această dimensiune a personalității sale, cea de romanist complet, poate crea dificultăți celor care încearcă să delimiteze aria cercetării științifice a marii doamne a romanisticii. Maria Iliescu însăși susține că domeniile și temele de cercetare abordate sunt „poate prea variate": lingvistică generală şi comparată, limbi clasice (în special latina vulgară), romanistică (franceză, retoromană, în special friulană), românistică, lexicologie şi lexicografie, semantică, pragmatică, lingvistica textului, probleme de bilingvism, lingvistică contrastivă şi traductologie etc. (v. Iliescu 1991, 121).

Impresionanta listă a publicațiilor[3] cuprinde monografii, colaborări la volume colective, enciclopedii și dicționare, precum și peste 300 de studii şi articole apărute în volume colective sau în reviste de specialitate din țară sau din străinătate. Prin întreaga sa operă, doamna Maria Iliescu a contribuit şi contribuie consecvent la „integrarea lingvisticii româneşti în circuitul de valori al lingvisticii europene şi la impunerea studiului limbii române atât în România, cât şi în străinătate" (Oancea 1998, 5).

2.3 Maria Iliescu – autor de lucrări fundamentale

Nici volumul și nici diversitatea publicațiilor nu sunt însă factorii decisivi pentru care doamna Maria Iliescu face parte din bibliografia de specialitate obligatorie a oricărui lingvist, ci conținutul original și inovator al studiilor sale. Ea e pe lângă un romanist complet, atât un autor de lucrări fundamentale, cât şi un adevărat creator de concepte. Principiul profesorului Al. Graur de a „publica un text sau o cercetare, numai dacă aduce o contribuție originală sau inovatoare" (Iliescu 2014, 168) şi l-a însuşit imediat după absolvirea studiilor, în anul 1950, când, împreună cu soțul ei, au devenit colaboratorii profesorului, doamna Iliescu în calitate de asistent, iar domnul Vladimir Iliescu, ca şef de lucrări.

La sfârşitul anului 1952, în plin comunism stalinist, odată cu înlăturarea din motive politice a profesorilor Al. Graur, Al. Rosetti, I. Iordan ş.a. de la Universitatea din Bucureşti, au fost îndepărtați și colaboratorii lor, printre care şi Maria şi Vladimir Iliescu. Imediat, încă în acelaşi an, doamna Iliescu e angajată ca cercetător principal la Institutul de Lingvistică al Academiei – nou creat –, unde se alătură colectivelor de redactare a unor volume devenite azi fundamentale pentru romanistică şi românistică. În seria acestor cărți se înscrie *Gramatica limbii române* I-II, apărută la Editura Academiei RSR din Bucureşti, în anul 1954; contribuția sa la această lucrare fiind apreciată în anul 1955 cu *Premiul de stat cl. II*.

Pentru a rămâne tematic la gramaticile fundamentale, fac un salt aproape nepermis peste decenii şi ajung în anul 2013, când doamna Iliescu, împreună cu Victoria Popovici publică *Rumänische Grammatik*, la Editura Buske, din Hamburg (450 p.). Aceasta este o lucrare foarte amplă, un adevărat tratat de gramatică, elaborat şi finalizat de doamna Iliescu încă din perioada premergătoare doctoratului meu (1999-2001). În urma unor disensiuni cu editura Gottfried Egert, volumul rămâne nepublicat, apărând abia peste un deceniu. Nu știu câți coordonatori de doctorat le pun doctoranzilor la dispoziție lucrările nepublicate, dar știu că eu am primit de la doamna Iliescu, pe lângă multe articole științifice nepublicate, chiar și capitole din această „gramatică din sertar".

[3] Lista publicațiilor poate fi consultată online: http://www.maria-iliescu.de/publikationen/publikationen.htm

În perioada 1952–1982 au fost publicate cele mai importante dicționare ale limbii române contemporane, la a căror concepere și redactare a colaborat și Maria Iliescu: DLR = *Dicționarul General al limbii române*. Serie Nouă, București, Editura Academiei RSR, 1958/1960–1983); *Dicționarul Limbii Române Moderne,* DLRC = *Dicționarul Limbii Române Contemporane. Dicționarul Tezaur al Limbii Române*.

O altă lucrare la care a colaborat, care nu e doar fundamentală, ci și unică în bibliografia lingvisticii romanice, e *Crestomația romanică* (ed. Iorgu Iordan), apărută în 3 volume și 5 tomuri, la Editura Academiei, București, între anii 1962–1974, unde doamna Iliescu a redactat mai multe capitole: Vol. I, 1962: *Limba latină* (cu Liliana Macarie), (p. 1-136); *Limba retoromană*, sec. XVI (cu Florența Sădeanu) (p. 292-463); Vol. II, 1965: *Limba retoromană*, sec. XVII-XVIII (p. 367-522); Vol. III/1, 1968: *Limba retoromană*, sec. XIXXX (p. 975-1330); *Idiomurile romanice din R.S.F*. (cu Alexandru Niculescu) (p. 487-532); Vol. III/3 *Dialectul valon* (p. 487-552). Această lucrare s-a născut sub îndrumarea academicianului Iorgu Iordan, care, redevenind în 1958 directorul Institutului, a pus bazele unei secții de lingvistică romanică (cf. Iliescu 2014, 142). Volumul trebuia „să cuprindă extrase comentate din toate textele scrise în limbile romanice, începând cu primele texte și până la sfârșitul secolului al XX-lea, inclusiv, pe cât posibil, textele scrise în diverse dialecte". (Iliescu 2014, 169). Datorită cunoștințelor de limba germană și de latină, doamnei Iliescu i-a revenit – în colaborare cu Liliana Macarie –, pe de-o parte, capitolul dedicat latinei târzii (latina vulgară), pe de altă parte, constituirea grupul de idiomuri retoromane. Munca de cercetare a fost extrem de dificilă, pentru că doamna Iliescu nu auzise niciodată retoromana, nu exista nicio posibilitate de contact direct cu vorbitorii ei – plecările în străinătate fiind excluse – și nici bibliotecile nu ofereau bibliografia potrivită (cf. Iliescu 1991, 120). Cu toate acestea, ceea ce inițial trebuia să fie un simplu exercițiu, a devenit o lucrare extrem de importantă, care „e văzută și azi ca fiind cea mai bună și mai completă lucrare, unică în bibliografia disciplinei" (cf. Kramer 1993, 13; Oancea 1998, 7).

> „E păcat că o lucrare atât de importantă precum *Crestomația romanică* nu a avut parte de o receptare pe măsură și asta, în primul rând, din cauza contextului politic, dar și, probabil, din cauza metalimbii române." (Iliescu 2014, 168).

Putem spune că această lucrare s-a întors „la viață", deoarece, de curând, în anul 2015, doamna Maria Iliescu a coordonat (împreună cu Eugeene Roegiest de la Universitatea din Gent/ Belgia) volumul al 7-lea din seria *Manuals of Romance Linguistics* al Editurii de Gruyter, volum intitulat *Manuel des anthologies, corpus et textesromans*, în care majoritatea capitolelor sunt scrise în limba franceză. În această lucrare, circa 30 de cercetători din întreaga Europă (inclusiv din România) prezintă și ilustrează, prin texte comentate, principalele limbi și idiomuri romanice. În felul acesta, cele mai prețioase informații din „vechea" antologie, din anii 1962–1974, aduse la zi cu rezultatele studiilor publicare între timp, sunt oferite comunității lingvistice internaționale a romaniștilor, filologilor și lingviștilor.

Colaborarea cu Liliana Macarie la lucrările fundamentale ale lingvisticii romanice a continuat și în anii '60, când la Institutul de Lingvistică s-a pornit elaborarea *Tratatului de istorie a limbii române*, din care au apărut numai două volume. *Istoria limbii române*, vol. I, (ed. Al. Graur), București, Ed. Academiei, 1965. În acest volum, doamna Maria Iliescu a redactat împreună cu Liliana Macarie: *Conjuncția* (p. 210-214), *Propoziția relativă* (p. 290-293), *Propoziția completivă* (p. 338-343), *Propoziția cauzală* (p. 338-356), *Propoziția consecutivă* (p. 353-356), *Propoziția condițională* (p. 356-363), *Construcții absolute* (p.

371-382). În *Istoria limbii române*, vol. II (ed. I. Coteanu, I. Fischer, M. Sala), Bucureşti, Ed. Academiei, 1969, doamna Iliescu, împreună cu Liliana Macarie, au redactat: *Morfologia şi sintaxa părţilor de vorbire* (*Substantivul*, *Adjectivul*, *Pronumele* (p. 52-74), *Adverbul*, *Prepoziţia*, *Conjuncţia* (p. 104-109).

Între 1972–1982 a colaborat la un alt mare proiect lexicologic, *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, care a fost publicat în 1988. Această lucrare figurează astăzi în bibliografia obligatorie a proiectului franco-german DÉRom. Legat de această publicaţie, Maria Iliescu notează un amănunt picant: „În lista de autori, numele meu este scris prescurtat (M.), de teamă ca autorităţile politice să nu afle despre cine este vorba. Dat fiind că atunci când urma să apară vocabularul eu voi fi fost deja plecată în străinătate, era posibil să se interzică publicarea lui. Numele meu de familie, unul dintre cele mai frecvente în România, înzestrat doar cu iniţiala prenumelui (care nu permitea să se ştie dacă este vorba de un bărbat sau de o femeie), era, din punct de vedere politic, mai puţin periculos.” (Iliescu 2014, 171).

2.4 Maria Iliescu – creator de concepte

Principiul de cercetare însuşit de la academicianul Al. Graur a determinat-o să îşi orienteze mereu studiul spre probleme foarte puţin sau deloc cercetate de alţi lingvişti, devenind astfel un creator de concepte. Spaţiul nu îmi permite să amintesc decât unele dintre contribuţiile sale originale şi unice pentru filologie, în general, câteva dintre cărţile sale, care releva, calitatea elitelor din toate domeniile, şi anume, aceea de creator de idei.

În anul 1954, i s-a cerut de către directorul Institutului de Lingvistică să se ocupe de conceperea şi elaborarea unor dicţionare bilingve (englez/german/francez/polonez – român), fără ca doamna Iliescu să aibă cunoştinţe prealabile sau experienţă în munca lexicografică bilingvă. Aceasta nu presupunea doar coordonarea sarcinilor administrative, ci şi elaborarea unei părţi teoretice, cum ar fi, redactarea normelor lexicografice. Astfel, „la numai 27 de ani va organiza şi coordona, în calitate de responsabil al noului colectiv de dicţionare bilingve, întocmirea celor patru dicţionare” prevăzute de planul de cercetare (Oancea 1998, 7). Din cele planificate, Academia a publicat doar dicţionarele englez-român şi german-român. Dicţionarul bilingv german-român a rămas până astăzi cel mai mare dicţionar german – o limbă străină: *Academia Română Dicţionar German-Român*, (ed. M. Isbăşescu, M. Iliescu), Bucureşti, Ed. Academiei, 1966 (a 3-a ediţie, 2007).

Munca lexicografică de la începuturile carierei profesionale a condus la apariţia altor dicţionare bi- şi multilingve, cum ar fi: *Wörterbuch Rumänisch – Deutsch*, Leipzig, Veb Verlag Enzyklopädie, 1972 (deseori republicat şi în România) şi *Grundwortschatz Rumänisch – Deutsch, Englisch, Französisch*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang Verlag, 1979, unde doamna Iliescu a coordonat şi revizuit partea germană.

Ideea de a publica un vocabular minimal, fundamental, poliglot (român/ francez/ spaniol/ italian/ englez/ german) îi vine în urma experienţei de predare a limbii române fără manual, la studenţii străini de la Universitatea din Craiova. Doamna Iliescu s-a ocupat de baza română, care „conţine fonetică, paradigme flexionare, şi o listă de cuvinte stabilită în funcţie de statisticile care se făcuseră până atunci”, iar colegii ei mai tineri s-au ocupat de traducerea acestor cuvinte în diferitele limbi. (Iliescu 2014, 167). Acest dicţionar a apărut revizuit şi adăugit în următoarele ediţii: *Vocabularul minimal al limbii române curente*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1981; *Vocabularul minimal al limbii române curente*, Bucureşti, Ed. Demiurg, 1994 (cu Adriana Costăchescu); *Dicţionar poliglot*, Bucureşti, Teora, 2001.

O altă carte unică și originală este teza sa de doctorat, *Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie*, The Hague/Paris, Mouton, 1972, scrisă sub îndrumarea academicianului I. Iordan și care în anul 1974 a fost premiată de Academia Română. Lucrarea s-a născut după opt ani de cercetări și anchete pe teren, în urma cărora a descoperit și studiat friulana vorbită pe teritoriul României.

Anul 1972 a adus multe schimbări și realizări în viața doamnei Iliescu. După suplinirea timp de doi ani a postului de profesor rămas vacant la Universitatea din Craiova, reușește, cu ajutorul academicianului I. Iordan, finalmente, să se titularizeze. De fapt, prin această titularizare „ctitorește învățământul filologic din Craiova" (Oancea 1998, 7), pentru că are vocația întemeierii. Până la plecarea sa din țară (1982–1983), și-a pus amprenta nu doar asupra tuturor filologilor formați la Craiova, ci și asupra asistentelor sale, Michaela Livescu, asistenta sa pentru cursul de lingvistică romanică, și Adriana Costăchescu, asistenta pentru cursul de lingvistică generală. Împreună cu acestea, concepe și publică cursuri pentru studenți, devenite, în timp, valoroase lucrări de specialitate: *Latina vulgară. Introducere în studiul limbilor romanice I*, Craiova, Reprografia Universității din Craiova, 1978, (cu Michaela Livescu); *Limbile romanice. Introducere în studiul limbilor romanice II*, Craiova, Reprografia Universității din Craiova, 1980 (cu Michaela Livescu).

O altă monografie care se bucură de aprecierea de a fi unică în bibliografia de specialitate este *La typologie de la morphologie verbale romane. Vue synchronique. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 80*, Innsbruck, scrisă în colaborare cu lingvistul belgian Louis Mourin și apărută în 1991. Lucrarea cuprinde o analiză riguroasă a modului în care se conjugă verbele în „optsprezece idiomuri romanice: șase limbi romanice literare (portugheza, spaniola, catalana, franceza, italiana și româna) și alte idiomuri reprezentative pentru limbile romanice reprezentate prin mai multe dialecte (literare), de exemplu: dialectul gascon, occitana (reprezentată de dialectul *languedocien*), franco-provensala din sudul Franței (reprezentată prin dialectul vorbit în regiunea Vaux) etc.". (Iliescu 2014, 153). Paradigmele verbelor regulate și neregulate au fost analizate conform aceloraşi criterii de segmentare. Despre această lucrare, Maria Iliescu afirmă: „Țin să precizez că este vorba de o cercetare originală, care nu a mai fost făcută până atunci. Louis Mourin, regretatul meu prieten, a reușit să facă o clasificare riguroasă a formelor verbale neregulate." (Iliescu 2014, 153); în timp ce doamna Maria Iliescu a analizat și redactat partea dedicată verbelor regulate.

Atitudinea de cercetător de teme originale explică, pe de o parte, de ce numărul de studii științifice îl depășește cu mult pe cel al monografiilor sale, pe de altă parte, de ce doamna Iliescu nu și-a republicat mult timp articolele științifice, nici măcar în altă limbă (v. Iliescu 1991, 122). Din fericire, în ultimii ani, a reunit tematic, în patru cărți, unele articole relevante, publicate în reviste sau volume mai puțin accesibile sau chiar necunoscute publicului: *Româna din perspectiva romanică*, București, Editura Academiei, 2007, 410 p.; *Pan- und Raetoromanica. Von Lissabon bis Bukarest, von Disentis bis Udine*, Stuttgart, Editura Ibidem, 2007, 531 p. (prefața de Johannes Kramer); *Miscellanea Romanica (1956–2007)*, (ed. Nicolae Mocanu), Cluj-Napoca, Clusium, 2008, 545 p.; *Varia Romanica (2007–2013*). *Universaux linguistiques, analyse du discours et caractère variationnel de la Romania*, Berlin, Frank&Timme, 2013, 389 p. (prefața Gerhard Ernst).

Marea doamnă a lingvisticii romanice conturează în articolul său autobiografic contribuțiile sale la lingvistica romanică; teme, pe care le reluăm aici pe scurt (v. Iliescu 2014, 145):

- *latina târzie*, descrierea morfologiei (fără partea verbală); evoluția sa, așa cum se reflectă în texte (conform comentariilor făcute pe textele din latina târzie, numită „vulgară"); tendințele generale ale vocabularului în latina târzie;
- *configurarea Romaniei*: o punere în discuție a conceptelor de *Romania continua* și *non continua*, a existenței unei Romania continentale, care unea Galia centrală și Romania orientală (asemănări între sintaxa din franceza veche și sintaxa din limba română);
- *asemănări și deosebiri între limbile romanice* (punctual, în *Introducerea în lingvistica romanică*, vol. II ; in extenso, puncte de vedere despre formele verbale, pronumele demonstrative și parțial despre construcțiile factitive); fenomene de convergență în Romania;
- *importanța constituirii unei norme* pentru explicarea diferențelor dintre limbile romanice, cum ar fi, de exemplu, folosirea articolului nehotărât plural;
- *limba română*: tipologia limbii române (o vedere de ansamblu asupra arhitecturii limbii în diacronie și sincronie);
- *poziția limbii române în Romania*: o critică a caracteristicilor considerate reprezentative pentru limba română; româna și limbile balcanice;
- *retoromana*: vocabularul reprezentativ al limbii retoromane în ansamblu; *friulana*: fonetica istorică (v. capitolul din cartea *Le frioulan parlé en Roumanie*); relațiile contrastive dintre friulană și română; poziția limbii friulane în Romania;
- *câteva contribuții la semantica și pragmatica comparativă* (antonimia, folosirea diferită a unor lexeme ce exprimă concepte similare; marcatorii discursivi ce provin de la verbe în limbile romanice etc.);
- *contribuții punctuale cu referire la etimologie* (limba română, friulană și alte limbi romanice).

Această sinteză a contribuțiilor în plan științific arată, pe de-o parte, covârșitoarea competență profesională, exigența și originalitatea sa științifică, pe de altă parte, pare să releve o personalitate care și-a dedicat întreaga activitate profesională cercetării.

1.5 Maria Iliescu – un profesor model

Fiind un excelent pedagog, Maria Iliescu a acordat mereu un loc important studenților săi. În același timp, a reușit să țină în echilibru activitatea didactică cu cea de cercetare științifică, „lucru rar întâlnit în lumea academica de azi" (Roegiest 2009, 5). Despre obligațiile profesorului, doamna Iliescu nota:

> „Cred că prima obligație a profesorului e să îndrume studenții prin susținerea de prelegeri bune, ușor de înțeles și folositoare și prin coordonarea activă a lucrărilor de seminar, a temelor pentru acasă, a lucrărilor de diplomă, masterat sau doctorat. Propriile interese științifice ar trebui să se afle pe locul al doilea". (Iliescu 1991,122).

Principiul didacticii universitare, „precum și ideea că profesorul are obligația de a se ocupa de cadrele didactice tinere și de a fi la dispoziția studenților, ca un medic care trebuie să fie la dispoziția pacienților săi" (Iliescu 2014, 138), însușite tot de la academicianul Al. Graur, au caracterizat activitatea de profesor a doamnei Iliescu, desfășurată până în 1983 în România, apoi în Austria, Germania, Elveția și Italia (v. Anexa 2).

Regimul politic din România a fost cel care i-a pus multe piedici în cariera profesională. După înlăturarea din mediul academic în anul 1952, a urmat obținerea cu dificultate a titlului de doctor, în anul 1967, și a titularizării la Universitatea din Craiova, în anul 1972. Directorul Departamentului de resurse umane de atunci (care, pe vremea aceea, se numea „Serviciul personal") i-a spus de față, cu martori, că trebuie să înțeleagă bine că „nu poate să le predea studenților din Craiova care au sufletul alb, deoarece ei își vor da seama că ea are sufletul negru" (v. Iliescu 2014, 146). Spre sfârșitul anilor '70, când domnul

Vladimir Iliescu a fost declarat „contestatar al regimului", familia decide să facă o cerere oficială de emigrare în Occident. Consecința a fost pierderea locului de muncă. În sfârșit, în august 1983, Maria Iliescu și familia reușesc să obțină dreptul de a pleca din țară.

Doamna Iliescu reușise însă, până la plecarea din țară, să devină cunoscută în comunitatea academică occidentală, care o aștepta cu brațele deschise, încă de la mijlocul anilor '70. La integrarea ușoară în această nouă comunitate au contribuit pe lângă profesionalism, cu siguranță, și optimismul, energia și dinamismul său nemărginite. Spre exemplu, în 1983, când reușește să părăsească țara, „ajunsese la Viena și, fără mijloace financiare sau domiciliu, merge direct la Congresul romaniștilor de la Aix-en-Provence. Acolo se reîntâlnește cu G. Plangg de la Universitatea din Innsbruck, care o invitase în Austria încă de la începutul anilor '70, ca să dezvolte învățământul lingvisticii romanice la Innsbruck (Roegiest 2009, 4)".

Prin entuziasmul său neobosit, la numai un an după ce a început să predea la Innsbruck, doamna Iliescu a întemeiat „un cerc de lingvistică – nu doar romanică – pentru a intra în contact și cu colegii de la celelalte secții de lingvistică (germană, engleză, slavă și lingvistică generală). […]. Astăzi, cercul este condus de Manfred Kienpointner, filolog clasic și profesor de lingvistică generală" (Iliescu 2014, 148). Acesta este doar un mic exemplu din numeroasele realizări viabile, care arată vocația sa de întemeietor, de persoană capabilă să creeze punți între oameni, instituții și culturi.

Amintesc un moment memorabil, prin care germanistica din Timișoara a beneficiat de capacitatea doamnei Iliescu de a coagula activitatea științifică. În iunie 1998, Maria Iliescu a organizat la Timișoara *Primul Simpozion Româno-Austriac*, iar în octombrie 2000, *Al Doilea Simpozion Româno-Austriac* la Innsbruck. Tot în octombrie 2000 și tot la Universitatea din Innsbruck, germanista timișoreană Laura Cheie susținea *Rigorosum*[4]. Deși, în mod obișnuit, acest examen se desfășura exclusiv în fața comisiei, doamna Iliescu a reușit să obțină aprobarea Rectoratului, pentru ca germaniștii timișoreni prezenți la simpozion să participe, în public, la susținerea doctoratului colegei lor. A fost un moment inedit, atât pentru cei din Timișoara, care au avut atunci șansa să vadă procedura de susținere a examenului de doctorat în sistemul universitar austriac, cât și pentru cei de la Innsbruck, care, până la acea dată, nu mai desfășuraseră aceste examene în public. Cei care o cunosc pe doamna Iliescu știu că acesta este un exemplu aproape neînsemnat, pentru că ea a fost promotorul multor astfel de inițiative de colaborări internaționale.

Revenind la Profesorul Maria Iliescu, trebuie subliniat faptul că, cu toate sejururile academice la universitățile din Köln, Düsseldorf, München, Zürich sau Trento, unde a predat lingvistica romanică sau română timp de 10 ani, ea rămâne fidelă atât universității din țara sa natală, Institutului de Limbi Romanice al Universității din Innsbruck/Austria, unde își continuă și azi activitățile științifice ca profesor onorar, cu dreptul de a ține cursuri, de a conduce lucrări de licență, lucrări de doctorat, cât și Universității din Craiova, unde, timp de 10 ani, datorită calității sale de profesor consultant cu drept de conducere de doctorat, a promovat instituția la nivel internațional. A susținut Universitatea din Craiova, mijlocind contacte internaționale, a crescut calitatea corpului academic din domeniul filologiei, prin organizarea de conferințe, prin medierea de burse, prin cooptarea filologilor craioveni în proiecte internaționale, prin coordonarea de lucrări colective și, nu în ultimul rând, prin

[4] Examen oral final, cuprins în metodologia de obținere a titlului de doctor în sistemul universitar austriac, corespondent al susținerii tezei de doctorat în sistemul universitar românesc.

îndrumarea doctoratelor tuturor tinerilor filologi, independent de catedra sau universitatea din care făceau sau fac parte. Aceste fapte le-am trăit şi eu. M-am bucurat de disponibilitatea şi sprijinul ei prompt pe toată perioada de concepere a tezei de doctorat, fără ca distanța dintre noi să aibă vreo valoare. Deşi ne despărțeau mii de kilometri, m-am aflat într-un permanent dialog cu doamna Iliescu, fie prin mail, fie prin telefon, fie prin poștă, fie la Craiova, în perioada celor două vizite anuale ale sale. În cele maximum două săptămâni cât se afla în țară, avea timp pentru toți și pentru toate. Nu știu când dormea sau se odihnea, pentru că de dimineața până seara muncea: se întâlnea cu doctoranzii, cu studenții, citea referate şi lucrări predate în ultima clipă, ținea cursuri, organiza examene de doctorat, pur şi simplu, răspundea tuturor solicitărilor.

Referindu-se la capacitatea doamnei Iliescu de a crea punți între oameni, Ileana Oancea aprecia:

> „Maria Iliescu nu a realizat numai o operă scrisă de mare valoare pentru lingvistică, ci şi o operă vie, nu mai puțin importantă. Această operă vie a constat din tot ceea ce a făptuit pentru crearea și întreținerea unui climat științific elevat, pentru stimularea cercetării științifice și a raporturilor interuniversitare, și nu mai puțin a celor interumane, întemeiate pe ideea de valoare.” (Oancea 1998, 6).

3. Omagieri

Doamna Iliescu este un om de o generozitate ieşită din comun, de o căldură sufletească admirabilă și de o gentilețe și noblețe sufletească rar întâlnite, care acordă tuturor celor care o cunosc încredere şi sprijin necondiționat. De aceea, se şi bucură de respectul, admirația, recunoștința și prețuirea tuturor celor cu care colaborează. O dovadă clară a celor afirmate o reprezintă seria volumelor omagiale: *Verbum Romanicum. Festschrift für Maria Iliescu* (ed. G. Plangg, J. Kramer), Hamburg, Buske, 1992; *Études romanes dédiées à Maria Iliescu* (ed. de J. Drăghicescu, G. Scurtu), vol.11 al *Analelor Universității din Craiova*, 2-3, 1998; *Studii şi Cercetări lingvistice. Omagiu Maria Iliescu*, nr. 58/2, (ed. I. Vintilă Rădulescu), Bucureşti, Ed. Academiei, 2007; *Studia in honorem Profesor univ.dr.h.c.m. Maria Iliescu* (ed. G. Scurtu), Craiova, Ed. Universitaria, 2008; *Prof. univ. dr. dr. h. c. mult. Maria Iliescu, 10 ani de şcoală doctorală la Universitatea din Craiova* (ed. M. Popescu, G. Scurtu, D. Dincă, T. Vîlceanu), Craiova, Ed. Universitaria, 2011.

Câțiva dintre doctoranzii Universității din Craiova, printre care mă număr și eu, au avut șansa de a fi modelați și formați de un dascăl minunat și luminat, după cum Elena Trifan, una dintre acele norocoase doctorande, o omagiază pe marea doamna a lingvisticii romanice:

DASCĂL DE LUMINĂ

Era doar dascăl de lumină,
Deşi ar fi putut să fie înger.
Era doar Regele literelor,
Deşi ar fi putut să fie
Regele lumii.
Era doar har și minte înțeleaptă
Şi ajuta cu suflet pe oricare.
Trăia în universu-i de lumină,
De muncă și de pasiune.
Nu știa de diferențe sociale
Şi avea o minte herculeană.

Un mesager al omeniei
și-al ştiinței
Umbla adeseori din ţară-n ţară,
Uitând de vremea rea
Şi vârsta ‘naintată .
Să-i fie viaţa luminată
De gândurile ce le-a dăruit
Şi-o stea să-i lumineze calea
Spre orizontul infinit!

(în: Elena Trifan, *Nori în soare*, Târgoviște, Ed. Singur, 2015, p. 86)

Referințe bibliografice

Iliescu, Maria. 2014. *L'importance du hasard*, în Klaus Dieter Ertler (coord.), *Romanistik als Passion*. *Sternstunden der neueren Fachgeschichte III*. Berlin: Editura LIT, p. 136-155.

Iliescu, Maria. 1991. *Labor omnia vincit improbus*, în Hans-Martin Gauger, Wolfgang Pöckl (coord.), *Wege der Sprachwissenschaft.* Tübingen: Editura Narr, p. 118-124.

Kramer, Johannes. 1993. *Maria Iliescu – Porträt einer Romanistin*, în Johannes Kramer, Guntram A. Plangg (coord.), *Verbum Romanicum. Festschrift für Maria Iliescu*, Hamburg: Editura Buske, p. XI-XIX.

Trifan, Elena. 2015. *Dascăl de Lumină*, în Elena Trifan, *Nori în soare*, Târgoviște: Editura Singur, p. 86.

Laudationes

Braselmann, Petra. 2005. *Laudatio auf Maria Iliescu*, ***Grande Dame*** *der Romanistik*, cu ocazia acordării marelui premiu pentru știință *Wissenschaftspreis* al Landului Tirol, Innsbruck/Austria, ms., p. 1-4.

Friedrich, Margret. 2005. *Laudatio*, rostită cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității „Franz-Leopold” din Innsbruck/Austria, ms., p. 1-4.

Huberty, Maren. 2009. *Laudatio*, rostită cu ocazia conferirii *Ordinului Național „Serviciul Credincios” în grad de „Comandor”* de către Președintele României prin Decret nr. 1565 din 22.10.2009, Ambasada României la Berlin/Germania, ms.

Oancea, Ileana.1998. *Laudatio*, rostită cu ocazia acordării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității de Vest din Timișoara, Universitatea de Vest din Timișoara, ms., p. 5-10.

Panea, Nicolae. 2014. *Laudatio*, rostită cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității din Craiova, Universitatea din Craiova, ms., p. 1-12.

Roegiest, Eugeen. 2009. *Laudatio Maria Iliescu*, rostită cu ocazia conferirii *Medaliei de Onoare* a Universității din Gent, UniversiteitGent/Belgia, ms., p. 1-6.

Anexa 1 – Distincții

2009 – *Ordinul Național „Serviciul Credincios“ în grad de „Comandor“* conferit de Președintele României;
2009 – *Medalia de onoare* a Universităţii din Gent/Belgia;
2008 – *Meritul Academic* acordat de Preşedintele Academiei Române;
2007 – Alegerea ca *Preşedinte* al Societăţii internaţionale de Lingvistică Romanică (Strasbourg/Franța);
2005 – Acordarea titlului de *Profesor honoris causa* al Universității din București;

2005 – Acordarea Marelui Premiu pentru știință *Wissenschaftspreis* al Landului Tirol/Austria;
2005 – Acordarea titlului de *Profesor honoris causa* al Universității din Innsbruck/Austria;
2001 – Alegerea ca *vice-preşedinte* al Societăţii internaţionale de Lingvistică Romanică;
2000 – Numirea în *Research Board of Advisors 2000* al Institutului biografic american;
1999 – Conferirea titlului de *membru de onoare* al Institutului de Lingvistică IorguIordan;
1998 – Conferirea titlului de *Doctor honoris causa* al Universităţii de Vest Timişoara;
1991 – Numirea în comitetul Societăţii de Latină Tîrzie şi Medievală și *vice-preşedinte* al aceleiași societăți;
1987 – Numirea în Comitetul Societății *Societas linguistica europeea*(Kiel/Germania); ulterior *vice-președinte* al societății;
1980 – Numirea în Comitetul Societăţii internaţionale de Lingvistică Romanică (Strasbourg/Franța);
1974 – *Premiul Academiei* pentru cartea *Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie*;
1954 – *Premiul de Stat cl. II* pentru activitatea la *Gramatica limbii române.*

Anexa2 – Activitatea didactică

1999 – Numirea ca profesor consultant cu drept de conducere de doctorate la Universitatea din Craiova;
1989–1997 – Profesor titular al Catedra de limba şi literatura română a „Facultatà di Littere e Filosofia" de la Universitatea din Trento/Italia;
1993–prezent – Profesor de onoare la Institutul de Limbi Romanice al Universității din Innsbruck/Austria, cu dreptul de a ține cursuri, de a conduce lucrări de licență, lucrări de doctorat;
1987–1998 – Predarea unor cursuri și seminare la Facultățile de Filologie ale Universităților din Düsseldorf și Köln/Germania;
1986–1987 – Suplinire temporară la Institutul de Romanistică al Universității din München/Germania;
1985–1986 – Suplinire temporară a Catedrei de limbi romanice (prof. H. Schmid) a Facultății de Filologie de la Universitatea din Zürich/Elveția;
1983–1993 – Visiting professor, apoi profesor cu contract la Institutul de Limbi Romanice al Universității din Innsbruck/Austria;
1972–1982 – Profesor titular la Catedra de limbi romanice și lingvistică generală a Universității din Craiova;
1952–1972 – Cercetător principal la Institutul de Lingvistică al Academiei din București;
1950–1952 – Asistent universitar la Catedra de filologie clasică și lingvistică generală a Universității București.

Ileana OANCEA,
Nadia OBROCEA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Eugeniu Coşeriu şi Gheorghe Ivănescu. Mari concepte ale lingvisticii

Abstract: **(Eugeniu Coşeriu and Gheorghe Ivănescu. Great concepts of linguistics)** In Romanian linguistics the theoretical vocation manifests in the works of Eugeniu Coşeriu, belonging to the Romanian diaspora, Sextil Puşcariu and Gheorghe Ivănescu. They have not developed or applied the most significant theories of general linguistics but they have created themselves a linguistic doctrine with strong explanatory meanings, Eugeniu Coşeriu being, moreover, in this regard, the linguist who thought the language in all its complexity in what he called integral linguistics. Eugeniu Coşeriu and Gheorghe Ivănescu have a high affinity, because they belong to The
Linguistics School of Iaşi, even if Coşeriu studied only one year in Iasi. We intend to dwell on what seemed to be more revealing from the works of the two linguists, i.e. some concepts with the aspiration to solve the fundamental problems of the study of linguistics: regarding the linguistics of Coşeriu, the trichotomy speech – language –discourse, and three types of linguistics: the linguistics of speech, the linguistics of languages, the linguistics of discourse, and, in the case of George Ivănescu, the concept of "the linguistics of literary languages" that opposes "the linguistics of popular languages", a fundamental dichotomy for linguistic diachrony. Moreover, the relationship between the thinking of Eugeniu Coşeriu and Gheorghe Ivănescu began to be under discussion and it distinguishes an important issue for the current Romanian linguistics: the recovery of the integral linguistics in Romania.

Keywords: Eugeniu Coşeriu Eugene, Gheorghe Ivănescu, Romanian linguistics and the theoretical perspective, the linguistics of literary languages, the linguistics of popular languages, the linguistics of speech – the linguistics of languages – the linguistics of discourse, speech – language – discourse

Rezumat: Vocația teoretică în lingvistica românească se manifestă exemplar în opera lui Eugeniu Coşeriu, aparținând diasporei românești, și la Sextil Puşcariu și Gheorghe Ivănescu. Ei nu au dezvoltat sau aplicat teoriile cele mai semnificative din lingvistica generală, ci au creat ei înșiși o doctrină lingvistică, cu puternice valențe explicative, Eugeniu Coşeriu fiind, de altfel, în această privință, cel care a gândit limbajul în toată complexitatea sa în ceea ce el a numit lingvistica integrală. Eugeniu Coşeriu și Gheorghe Ivănescu au afinități referitoare la faptul că se leagă de Școala lingvistică ieșeană, chiar dacă E. Coşeriu a studiat numai un an la Iași. Ne propunem să ne oprim asupra a ceea ce ni s-a părut că este mai revelator în opera celor doi lingviști, la unele concepte cu aspirația de a rezolva studierea unor probleme fundamentale ale lingvisticii: în ceea ce privește lingvistica lui Eugeniu Coşeriu, tricotomia vorbire – limbă – act lingvistic (sau discurs), și cele trei tipuri de lingvistică, lingvistica vorbirii, lingvistica limbilor și lingvistica discursului, iar, în cazul lui Gheorghe Ivănescu, conceptul de „lingvistică a limbilor literare", care se opune „lingvisticii limbilor populare", dicotomie fundamentală pentru diacronia lingvistică. De altfel, relația dintre gândirea lui Eugeniu Coşeriu și a lui Gheorghe Ivănescu a început să fie luată în discuție și ea distinge o problemă importantă pentru lingvistica românească actuală: recuperarea lingvisticii integrale în România.

Cuvinte-cheie: Eugeniu Coşeriu, Gheorghe Ivănescu, lingvistica românească și perspectiva teoretică, lingvistica limbilor literare și lingvistica limbilor populare, lingvistica vorbirii – lingvistica limbilor – lingvistica discursului, vorbire – limbă – act

În finalul cărții de interviuri cu Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală*, realizate de Nicolae Saramandu, în anul 1996, marele lingvist român sublinia, ca un corolar la întreaga dezvoltare a gândirii sale lingvistice: „În știință orice problemă particulară este bazată pe o concepție pe care trebuie să o cunoști. Dacă constați că nu există coerență într-o anumită concepție, trebuie să critici concepția însăși. Așa au făcut, de exemplu, Saussure și Hjelmslev" (Coșeriu 1996, 171). Este ceea ce a dezvoltat Eugeniu Coșeriu în lingvistica mondială.

În *Lecții de lingvistică generală*, Eugeniu Coșeriu precizează că teoria este fundamentală, altfel spus: în relația dintre teorie și studiul empiric în lingvistică, „teoria se prezintă *înainte*, *în timpul* și *după* studiul empiric" (Coșeriu 2000, 41). De altfel, tot Eugeniu Coșeriu insista în lucrarea citată, într-o ultimă frază, iluminantă în acest sens: dezvoltarea lingvisticii în România este remarcabilă ca amploare, lărgime de interese și informații. Se aplică metodele moderne de cercetare și concepțiile noi. Ar trebui stimulate preocupările în direcția stimulării concepțiilor și a teoriilor" (Coșeriu 2000, 171).

Lingviștii români care au avut un interes special pentru latura teoretică a cercetării, mai mult chiar, care și-au construit un corpus de principii teoretice cu mare forță explicativă, extrase din complexa ambianță a unor epoci cu o profundă propensiune spre conținutul doctrinar al cercetărilor lingvistice, sunt Sextil Puşcariu și G. Ivănescu. Despre ambii, Eugeniu Coșeriu, creatorul lingvisticii integrale, s-a exprimat elogios, cu G. Ivănescu a avut și o relație personală, Coșeriu plecând apoi în Occident, în Italia, Montevideo și Tübingen, unde va deveni celebru, fiind considerat chiar un lingvist pentru secolul al XXI-lea (Kamei *apud* Tămâianu-Morita 2002-2003, 101). Relația cu G. Ivănescu a continuat, totuși, dar cu dificultate, mai ales epistolar, ea fiind întemeiată și pe sentimentul legăturii lor cu Școala lingvistică ieșeană și pe o enormă prețuire.

A posteriori, aplicând viziunea coșeriană, care a deschis noi orizonturi în lingvistică, devenită știință totalizatoare, integratoare, o lingvistică antropologică, Sextil Pușcariu și G. Ivănescu își demonstrează valoarea gândirii lor lingvistice ca tot atâtea parcursuri semnificative în acest câmp al întemeierii teoretic-conceptuale în știința limbajului. Ceea ce este important de reținut este faptul că drumul asumării doctrinei coșeriene în lingvistica românească poate fi descoperit și în raportarea ei la această experiență teoretică românească, din opera, într-un anume sens fondatoare, a celor doi lingviști, ea întâlnindu-se în esența ei cu cea coșeriană. Situată la nivelul cel mai înalt, de natură epistemologică, efortul lor poate fi, astfel, valorizat din perspectiva coșeriană a *întemeierii conceptuale*, într-un demers integrator în esența lui.

Idealul coșerian, de natură fondatoare, constructivă, străbate opera celor doi mari lingviști români: la Sextil Pușcariu, ca șef al Școlii lingvistice din Cluj, și la G. Ivănescu, reprezentant al Școlii lingvistice ieșene, întemeiate de A. Philippide, aflat pe o altă spirală temporală, fiind contemporan cu Eugeniu Coșeriu, care dezvolta o prodigioasă activitate lingvistică în Occident, pe care G. Ivănescu o cunoștea și o urmărea de la distanța impusă de izolarea României de lumea Occidentală, o relație, pe care abia acum o putem deduce din ceea ce s-a păstrat în *arhiva Ivănescu* de la Iași și care a avut o anumită intensitate și o anumită vibrație intelectuală, pe care cei doi protagoniști au putut-o manifesta în scrisori, de-a lungul anilor.

Sextil Pușcariu, G. Ivănescu, Eugeniu Coșeriu, iată o triadă care exprimă aspirația spiritului românesc către o cunoaștere integratoare, generalizatoare, de natură enciclopedică, ar spune Mircea Eliade, pe care o credea o caracteristică a spiritului românesc în cultură.

În ceea ce privește poziția lui Sextil Pușcariu, apelăm la analiza lui Mircea Borcilă, cel mai important exeget al lui Eugeniu Coșeriu, și ca atare cel care se afla în poziția privilegiată pentru a putea descoperi „sâmburele" coșerian din gândirea marelui lingvist clujean, mai mult chiar, pentru a demonstra faptul esențial că gândirea lingvistică a lui Sextil Pușcariu poate fi considerată o piatră unghiulară pentru Școala lingvistică clujeană, care și-a asumat și a dezvoltat pe aceste baze, puse anticipativ de Sextil Pușcariu, lingvistica elaborată de Eugeniu Coșeriu, în cadrul unui efervescent Centru de studii integraliste, inițiat și condus

de Mircea Borcilă, şi aflat la început sub atenta îndrumare a lui Eugeniu Coşeriu însuşi (cf. Oancea, Obrocea 2013).

În studiul *Cu privire la concepția fondatoare a lui Sextil Pușcariu*, 2015, Mircea Borcilă redă mai întâi aprecierile lui Eugeniu Coșeriu din interviul acordat lui Eugen Munteanu, în 1992, în revista „Cronica". Eugeniu Coșeriu subliniază faptul că Sextil Pușcariu a reușit să-și creeze o concepție proprie, adecvată nu doar „naturii", esenței limbajului în general, ci și identității cultural-istorice proprii limbii române. Pe temeiul acestei concepții, Sextil Pușcariu a putut să realizeze nu doar un program de cercetare și o școală la Cluj, ci chiar să furnizeze fundamentele unei științe naționale românești în lingvistică. Sextil Pușcariu a avut și o extraordinar de intensă activitate academică: a fost primul Rector al Universității „Dacia superioară", director al Muzeului Limbii Române și editorul prestigioasei reviste „Dacoromania".

Dezvoltată în perioada 1910-1921-1924, înregistrăm la Sextil Pușcariu o mutație radicală față de bazele neogramatice ale formației sale inițiale (la Leipzig), el trăind într-o epocă de revizuire a concepțiilor fundamentale ale lingvisticii, altfel spus, după formularea lui Mircea Borcilă, a „*fundamentelor conceptuale ale lingvisticii*" (Borcilă 2015, 30). Necesitatea unei revizuiri a concepției despre esența limbii (ascendent al studiului empiric, în raport cu teoria) îl situează pe Sextil Pușcariu în vecinătatea poziției lui Wilhelm von Humboldt, vizând deschiderea antropologică a lingvisticii (altfel spus, ca știință primară a antropologiei); rătăcirii naturaliste a spiritului pozitivist, Sextil Pușcariu îi opune „natura esențial-intuitivă și cognitivă a limbajului" (Borcilă 2015, 31). Mircea Borcilă descoperă în formulările acestuia, „o aproximare clară a celor două dimensiuni decisive pentru definirea esenței limbajului, care constituie punctele cardinale, de reper pentru întreaga istorie a gândirii europene în acest domeniu: *semanticitatea* și *intersubiectivitaea* (sau *alteritatea*), la care se adaugă, ca fundal, desigur, *creativitatea fundamentală a culturii* (universalii primare coșeriene)" (Borcilă 2015, 32). Ceea ce, de fapt, subliniază Mircea Borcilă este că Sextil Pușcariu este un *mare precursor al lingvisticii integrale* (Borcilă 2003). Concept central, definitoriu pentru doctrina lingvistică coșeriană, conținând în el însuși și explicând deopotrivă „revoluția coșeriană", *integralismul lingvistic* subsumează elementele specifice noii abordări, care este deopotrivă și o nouă „atitudine" epistemologică în lingvistică: lingvistica – știință a culturii, abordarea finalistă, antipozitivismul, raportarea la universul teoretic în toată amploarea lui, cea cu adevărat semnificativă.

Știința autentică presupune creativitate. Noam Chomsky consideră că există două tipuri de creativitate, cea care se bazează pe reguli și cea care schimbă regulile. Sextil Pușcariu a găsit în textura științifică a epocii lui acei germeni care profilau o nouă concepție lingvistică, manifestată pe un fond contradictoriu, în epoca lui, prefigurând cu strălucire o nouă „cale": antipozitivistă și mentalistă.

G. Ivănescu aparținea unui alt timp istoric și unui alt spațiu cultural, cel ieșean, interferându-se, ca asistent, cu Eugeniu Coșeriu, student în anul I. A avut, ca și Sextil Pușcariu, o puternică vocație teoretizantă, într-o epocă accentuat teoretică. G. Ivănescu s-a plasat pe teritoriul limbii istorice la nivelul a ceea ce Eugeniu Coșeriu numea lingvistica idiomatică, a limbilor. Aici el introduce în disputa dintre neogramatici și idealiști, pe care el o depășește în sens idealist (dicotomia fiind prezentă în cartea lui Karl Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: eine sprachphilosophische Untersuchung*, 1904), o distincție cu adevărat inovatoare. El pune la orizontul științei limbii o dicotomie, pe care o considerăm fundamentală, „fără corelativ în știința limbii", și anume cea dintre *lingvistica*

limbilor literare şi *lingvistica limbilor populare*, aplicată la cea mai importantă istorie a limbii române, publicată în 1980, la Editura Junimea, Iaşi. Doctrina este, astfel, validată în această complexă istorie a limbii române, ceea ce nu s-a realizat până atunci, şi nici după aceea, în ştiinţa limbii, în România.

Din complexitatea unor curente antinomice de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, lărgind viziunea neogramatică în context vosslerian, în care regăsim opoziţiile devenite fundamentale: *natură*, *cultură*, *limbă populară*, *limbă literară*, G. Ivănescu realizează nu doar o sinteză coerentă şi profund explicativă, la nivelul lingvisticii generale, ci o meditaţie la nivelul de *obiect al lingvisticii*, o originală contribuţie românească la *evoluţia conceptuală a lingvisticii*, cu importante reflexe metodologice, a cărei validitate a fost demonstrată încă în teza sa de doctorat, *Problemele capitale ale vechii române literare*, 1948.

Situând discuţia la nivelul de *obiect al lingvisticii*, avem aici două lingvistici diferite ca obiect şi metodă de cercetare: *lingvistica limbilor populare* şi *lingvistica limbilor literare*. Iată un traseu cognitiv vizând zona înaltă a întemeierii teoretice a ştiinţei limbii, unde G. Ivănescu întâlneşte imensul efort fondator al lui Eugeniu Coşeriu, cei doi mari lingvişti propunând, astfel, câteva concepte corelative unor domenii ale cercetării limbajului. Ei intră în spaţiul creativităţii care schimbă regulile.

Preocuparea lui G. Ivănescu în acest sens o redă el însuşi. Mărturia făcută în legătură cu studiile de la Paris, 1934-1935 şi contactul cu Antoine Meillet este absolut revelatoare pentru nevoia imperioasă a omului de ştiinţă de mare vocaţie de a reflecta la nivel conceptual: „Pot spune că pe câteva din cărţile sale, am învăţat la Paris, şi după aceea, lingvistica indo-europeană, şi *mi-am pus probleme noi în lingvistica generală* (s.n.). Deşi nu eram întotdeauna de acord cu el, în problemele de lingvistică generală, doctrina lui m-a influenţat puternic, iar *multilateralitatea preocupărilor sale lingvistice mi-a apărut ca un ideal al muncii ştiinţifice* (s.n) (Ilisei 1990, 133).

Teoria celor două lingvistici a fost dezvoltată în studiul fundamental, *Storia delle parlate popolari e storia delle lingue letterarie*, 1972. Redăm succint esenţa acestei dicotomii, prin cuvintele autorului ei, dicotomie pe care o explică în capitolul introductiv la *Istoria limbii române*, intitulat revelator *Principiile dezvoltării lingvisticii*:

> „După noi, deosebirea fundamentală între istoria graiurilor populare şi cea a limbilor literare constă în faptul că cele dintâi sunt încă sub influenţa unui factor material, ca baza articulatorie, pe când celelalte anulează determinările impuse de aceasta, menţinând un sistem fonetic care corespunde bazei articulatorii a unui singur dialect sau a unei perioade mai vechi. De aceea în primele întâlnim determinismul caracteristic fenomenelor naturii, iar în celelalte, suprimarea acestui determinism natural, în favoarea unuia de ordin social. Examinarea atentă, lipsită de prejudecăţi, a faptelor de limbă ne duce la concluzia că formele primare ale limbajului, anume graiurilor populare, se comportă în unele privinţe ca natura şi că o comportare deosebită de aceea a naturii, şi deci specifică dezvoltării spirituale, vieţii sociale, găsim numai la limbile literare. Plecând de la concepţia filozofului român Lucian Blaga, care face distincţia între *culturile minore* şi *culturile majore*, primele fiind culturile etnografice, iar cele din urmă, culturile superioare, am putea vorbi şi noi de *spiritul minor*, înlănţuit în factori naturali, şi de *spiritul major*, devenit cu adevărat autonom. Graiurile populare ni se par a fi expresia *spiritului minor*, iar limbile literare, expresia *spiritului major*. Între aceste două forme ale spiritului există nu numai asemănări, dar şi o radicală opoziţie. Unele dintre principiile după care se conduce dezvoltarea spiritului major şi a formelor sale de expresie, care sunt limbile literare, sunt opuse principiilor după care se

> conduce dezvoltarea spiritului minor și a formelor sale de expresie, care sunt limbile populare. Avem aici un aspect al dialecticii spiritului, aspect care a scăpat, în general, până astăzi, lingviștilor, ca și istoricilor literari, istoricilor, sociologilor și filozofilor spiritului" (Ivănescu 1980, 14-15).

Carmen-Gabriela Pamfil se ocupă de concepția lingvistică a lui G. Ivănescu într-un foarte interesant studiu, citând din manuscrisele profesorului: „Diviziunea aceasta este mai importantă decât toate celelalte, întrucât fiecare din cele două părți se ocupă cu o categorie completă de realități lingvistice, nu cu părți ale realității lingvistice, cum face fonetica, morfologia etc., și nici cu aspecte, cum face lingvistica statică și cea evolutivă cu cea generală și cea specială (romanică, germanică, românească, balcanică etc.). Cele două diviziuni sunt, de fapt, două lingvistici separate una de alta, care nu-și încalcă domeniile. Eu consider această diviziune, precum (împărțirea) în generală și specială ca fiind cele mai importante și cele dintâi pe care trebuie să le pună lingvistul." (Ivănescu *apud* Pamfil 2014, 288).

Din concepția analizată, rezultă teoria ivănesciană a *dialectelor literare*, dezvoltată în *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1948. Acceptată de majoritatea lingviștilor români, ea diferă astfel substanțial de concepția lingviștilor bucureșteni: B. P. Hasdeu. Ov. Densusianu, Al. Rosetti și alții, până la apariția cărții lui Ion Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, 1975. Ioan Oprea (2007, 139) observă și el că istoria lingvisticii certifică valabilitatea opiniei lui G. Ivănescu, chiar dacă fenomenul nu este decât foarte rar adus în discuție. În lingvistica timișoreană, ea fost acceptată de Ștefan Munteanu și Vasile D. Țâra, în *Istoria limbii române literare. Privire generală*, 1978, G. Ivănescu fiind profesor la universitatea timișoreană în perioada 1962-1969, unde a format o serie de cercetători care i-au continuat ideile. Luminița Vleja subliniază faptul că „efortul constructiv al gândirii lingvistice a lui G. Ivănescu și vasta sa erudiție au contribuit decisiv la conturarea unei direcții filologice, care s-a întemeiat pe câteva idei fundamentale ale marelui savant" (2013, 409).

Este interesant de reținut faptul că G. Ivănescu a corespondat pe acest subiect cu Eugeniu Coșeriu: „Dacă vei examina fără prejudecăți realitatea lingvistică, vei ajunge la concluzia că există două lingvistici, cu principii și metode de cercetare deosebite, una a cauzalității și alta a libertății, a scopurilor. Este, de altfel, concepția veacului trecut și cred că trebuie să ne întoarcem la ea, bineînțeles, îmbogățind-o cu tot ce un veac de gândire a câștigat în plus. Ea va permite lingvisticii occidentale să urce pe o nouă treaptă" (G. Ivănescu, Scrisoare către Eugeniu Coșeriu, *apud* Munteanu 2011, 63-72).

G. Ivănescu se oprește el însuși asupra modului cum a gândit structurarea celor două concepte, de a căror noutate și importanță era adânc convins:

> „Am început să-mi creez o concepție lingvistică proprie deja în anii de studiu în străinătate, când am ajuns la idei care m-au stăpânit mereu și mă stăpânesc și astăzi. La Paris am ajuns la concluzia că adaptările fonetice la baza articulatorie se produc, dacă ne limităm la limbile moderne și medievale în câteva secole. (Este vorba aici de *lingvistica limbilor populare*.) Aduceam astfel o îmbunătățire teoriei lui Philippide despre baza de articulație. La Roma, aprofundând teoriile lui Vossler și Bertoni, acesta din urmă profesorul meu de filologie romanică de la universitatea din acest oraș, ale cărui cursuri le-am urmat, am ajuns la concluzia că trebuie să distingem între o *lingvistică a limbilor literare* și alta, *a graiurilor populare*, că lingvistica din secolul al XIX-lea și al XX-lea era o lingvistică a graiurilor poporului, chiar dacă se ocupa și de limbile literare, că lingvistica limbilor literare trebuia să se inspire din teoriile lingvisticii ale lui Vossler. Bineînțeles, nu tăgăduiesc libertatea lingvisticii, dar distincția între cele două ramuri ale ei este tot atât de necesară unei situări adecvate a limbii, ca și distincția dintre *lingvistica sincronică* și cea *diacronică*

> sau alte distincții. Am și aplicat amplu principiile de care am vorbit mai sus la dezvoltarea limbii române în *Istoria limbii române*, Iași, 1980, iar eleva mea Ileana Oancea le-a aplicat cu succes studiului limbilor romanice" (cf. *Romanitate şi istorie. Epistemă clasică şi literarizare* 1993) (Ilisei 1990, 134-135).

Importanța acestei dicotomii ivănesciene poate fi revelată nu numai în studiul limbii idiomatice, ci și în cercetarea evoluției lingvisticii romanice: „Acceptând, la nivel metateoretic, existenţa unei lingvistici a aspectului literar al limbajului, cu alte obiective şi cu o altă metodologie decât cea comparativ-istorică, istoria lingvisticii îşi anexează o problematică nouă, la fel de legitimă şi la fel de interesantă ca şi cea tradiţională, genetică şi comparativă, în care spaţiul romanic ocupă un loc central. O asemenea lingvistică atinge chiar *în primul rând romanistica*, dat fiind că, în lunga etapă premergătoare lingvisticii «moderne», reflecţia lingvistică, precum şi practica literară cea mai stimulatoare, vizează idiomurile neolatine în drumul lor spre universalitate. Alături de studiul «originilor» şi al evoluţiilor lingvistice romanice, în tradiţie indoeuropeană, în gramatici de tip comparativ-istoric, se profilează pentru lingvistica romanică generală necesitatea fundamentării unui studiu, de asemenea comparativ-istoric, plasat însă la nivelul apariţiei şi dezvoltării structurilor romanice cu funcţionalitate literară. Se profilează, de asemenea, nevoia unei rescrieri a istoriei acestei ştiinţe [...]. Concepţia lui G. Ivănescu despre existenţa a două tipuri de lingvistică: *o lingvistică a limbilor populare* (reprezentată de lingvistica istoric comparativă a secolului al XIX-lea) şi *o lingvistică a limbilor literare* (ilustrată de şcoala vossleriană), având ca teren de argumentare celebra dicotomie din istoria lingvisticii generale, dintre neogramatici şi idealişti, argumentată polemic de Karl Vossler, constituie un punct de plecare teoretic fructuos pentru depăşirea viziunii istoriste, prezente în principalele manuale de lingvistică romanică, pentru că reflectă o altă paradigmă de cercetare decât cea impusă de indoeuropenişti: o paradigmă la fel de importantă şi la fel de tenace şi, mai ales, raportată la modelele şi exigenţele speculative ale timpului, nu mai puţin ştiinţifică, orientând practica şi teoria lingvistică romanică, până la constituirea lingvisticii «ştiinţifice», comparativ-istorice." (Oancea 1993, 25-26).

Pentru a da substanţă acestei faze, am analizat manualele de gramatică şi de retorică, considerând că avem în ele o «romanistică», dezvoltând o reflecţie de natură culturală, cu atenţie specială asupra edificării aspectului literar al limbii noilor popoare europene. Limbile vernaculare romanice aveau de biruit «obstacole» interne («neajungerea» limbii) şi externe (concurenţa tenace a latinei), având în faţă un ideal static, non-istoric, impus de Antichitate, cel al *excelenţei* lingvistice. De asemenea, foarte importante în procesul de standardizare a vernacularelor romanice au fost Academiile romanice, înfiinţate cu scopul de a realiza o ortografie, o gramatică şi un dicţionar, esenţiale pentru acest proces (v. Oancea 1999, *passim*).

Eruditii filologi care analizau limba ca fenomen de cultură, după un ideal cu rădăcini în Antichitate, nu sunt «strămoşii» romaniştilor (Mounin 1967, 145), ci primii romanişti, care analizează limbile neolatine, după un corpus de principii, alcătuind paradigmele teoretice, de tip clasic, ale lingvisticii limbilor literare, retorica şi gramatica.

În încheiere[a acestor precizări], mergând pe aceeaşi linie, reţin[em] un fapt semnificativ: „«Izvorâtă din necesitate culminează limba în artă» spusese Schuchardt. Formula închide drumul limbii de la natură la cultură, ca şi al lingvisticii, care a fost însă invers: de la lingvistica limbilor literare la lingvistica limbilor populare" (Oancea 2012, 51-54).

Nu vom intra în problemele importante şi dificile, cum ar fi aceea a schimbărilor lingvistice care ating în special procesele glotogenetice, specifice lingvisticii limbilor populare.

Lingvistica elaborată de Eugeniu Coşeriu, la nivel de *obiect al lingvisticii*, înalță cercetarea în zona extrem de complicată a relațiilor dintre limbaj și ceea ce infuzează limbajul ca fenomen profund uman: limbajul și relația cu actul lingvistic concret, limbajul și construcția realului, limbajul și problemele de filozofie (de exemplu, Husserl și Hegel), limbajul ca *enérgeia* (Aristotel, Wilhelm von Humboldt), ceea ce ține seama nu numai de noile reflecții asupra limbajului, de natură cognitivă, pragmatică etc., ci și de istoria gândirii lingvistice, din Antichitate până în contemporaneitate. De altfel, integralismul presupune o asemenea asumare a istoriei, Eugeniu Coşeriu fiind lingvistul care a putut-o încorpora și răspunde astfel marilor întrebări ale lingvisticii într-o doctrină lingvistică coerentă și originală de mare amploare.

Se profilează aici o relație decisivă: cea dintre integralism și modul în care este concepută lingvistica la nivelul ramurilor ei constitutive, altfel spus, la *nivelul obiectului* ei. În această privință, Eugeniu Coşeriu depășește viziunea ivănesciană, cantonată la nivelul lingvisticii idiomatice. S-a vorbit despre integralism și în cazul lui G. Ivănescu, dar el are o desfășurare limitată (cf. *Anuar de lingvistică și istorie literară* 2013).

Unicitatea spiritului coşerian aici își are manifestarea plenară, iar lingvistica lui a fost numită, pe bună dreptate, *lingvistică integrală*, pe care, în acest context, o putem considera, ca un concept cu adevărat central. „Lingvistica integrală nu cred că poate aspira să devină *main trend* sau *main stream*, curent principal disciplinar. Țelul spre care poate aspira și se manifestă deja în mod legitim spiritul integralismului lingvistic este însă unul mult mai important și pe care l-a sesizat, cu pătrundere J. M. Bernardo, încă în 1995: cel al «*construcției lingvisticii*» ca un nou gen de știință, cu un *obiect mult mai profund* («esențele») și mai cuprinzător (incluzând cele trei mari subdomenii) și având un obiectiv explicativ, mult mai amplu și mai relevant, în cadrul antropologiei (s.n.)” (Borcilă 2013, 122). Asupra acestui aspect, sesizat de Mircea Borcilă, ne vom opri în continuare.

Una dintre contribuțiile cele mai vechi și cele mai importante ale lui Eugeniu Coşeriu la dezvoltarea lingvisticii, care reprezintă, totodată, un fundament solid pentru majoritatea cercetărilor sale ulterioare și pentru doctrina sa lingvistică, este constituită de definirea *obiectului* acestei științe, „prima sarcină a oricărei științe – fiind, în concepția marelui lingvist român – aceea de a se defini pe sine însăși, adică de a-și defini obiectul, domeniul și limitele sale” (Coşeriu 1995, 13). În acest sens, Eugeniu Coşeriu definește lingvistica în anul 1951, în lucrarea *Introducere în lingvistică*, astfel: „Lingvistica, numită de asemenea și *știință a limbajului*, *glotologie* sau *glosologie* (fr. *linguistique* sau *science du langage*, ital. *linguistica* sau *glottologia*, germ. *Sprachwissenschaft*, engl. *linguistics*) și, mai puțin propriu, *filologie*, *filologie comparată*, *gramatică comparată*, este știința care studiază din toate punctele de vedere posibile limbajul uman articulat, în general și în formele sale specifice de realizare, adică în actele lingvistice și în sistemele de izoglose care, tradițional sau convențional, se numesc limbi” (Coşeriu 1955, 13). Noutatea, pentru acea epocă, a acestei definiții, în care lingvistica nu este numai știința limbii, și rezistența ei până în prezent arată că marile idei ale lingvisticii coşeriene au fost deja intuite și gândite de către Eugeniu Coşeriu însuși încă de la început. De altfel, punctul său de vedere asupra limbajului uman articulat – o viziune unificatoare a multiplelor fenomene ale limbajului – este ceea ce va duce la naşterea aşa-numitei lingvistici integrale.

Structura limbajului uman articulat, ilustrată de către Eugeniu Coşeriu în 1978, în lucrarea *Lecții de lingvistică generală*, prezentă și în alte cercetări, constă, aşa cum a arătat Mircea Borcilă, în acea tripartiție a limbajului pe trei planuri sau niveluri: nivelul universal, nivelul istoric și nivelul individual. În aceeași ordine a argumentației, lingvistul român reia

şi dezvoltă distincția lui Aristotel dintre activitate şi produs: *enérgeia* şi *ergon*, valorificată şi de Wilhelm von Humboldt, la care adaugă conceptul de „competență lingvistică", de asemenea de sorginte aristotelică. „Una din mărcile distinctive ale concepţiei lingvistice a lui E. Coseriu, alături de tendinţa spre integralitate, este fundamentarea sa filosofică. Acest învăţat nutrea convingerea că lingvistica riscă să eşueze în abordări parţiale şi insuficiente dacă nu îşi clarifică *poziţii teoretice clare şi de maximă generalitate*" (Munteanu 2005, 127).

Unificând şi raportând perspectivele de definire a limbajului la nivelurile acestuia, Eugeniu Coşeriu oferă o imagine completă a limbajului uman articulat şi a conceptelor care formează profilul acestuia. În viziunea sa, limbajul definit ca activitate în plan universal este reprezentat de vorbire în general, în plan istoric este constituit de limba concretă şi în plan individual este reprezentat de actul lingvistic sau discursul; limbajul ca produs, la nivel universal este totalitatea „vorbitului", la nivel istoric este limba abstractă, şi la nivel individual este textul, iar limbajul considerat ca tehnică sau competență este, la nivel universal, competență elocuțională, adică „a ști să vorbești în general", la nivel istoric este competență idiomatică, adică „a ști să vorbești o anumită limbă", și la nivel individual este competență expresivă, „adică a ști să vorbești în anumite situații, cu anumiți interlocutori și despre anumite lucruri" (Coşeriu 2000, 235-237, *passim*; cf. Coşeriu 1994b, 31-32).

Din această configurație a limbajului, ce conține distincții teoretice fundamentale, fac parte, astfel, unele dintre cele mai mari concepte ale lingvisticii, precum vorbirea, limba, discursul etc. Aceste concepte sunt asumate, din perspectiva investigației lingvistice, de mai multe tipuri de lingvistică, unele dintre ele deja practicate de către lingviști, iar altele conturate și/sau dezvoltate într-un mod specific de Eugeniu Coşeriu însuşi.

Prima contribuție fundamentală a lui Eugeniu Coşeriu la dezvoltarea lingvisticii este, din punctul nostru de vedere, separarea teoretică a nivelului vorbirii în general de celelalte niveluri ale limbajului, pe baza fenomenelor comune oricărei vorbiri și tuturor limbilor. Justificarea autonomiei vorbirii în general poate fi redusă la două aspecte: există o capacitate generală de a vorbi, pe care vorbitorii o manifestă independent de limba și de situația de comunicare în care vorbesc; și referirea la lumea extralingvistică ține de specificitatea limbajului, nu de o limbă anume (Coşeriu 2013, 63-64). De asemenea, Eugeniu Coşeriu, referindu-se la cunoaşterea lucrurilor, propune o nouă știință al cărei obiect să fie aceasta: *skeologie* (Coşeriu 1994b). În acest punct obiectul lingvisticii se situează la nivelul universal al limbajului.

În ceea ce privește lingvistica vorbirii, aproape inexistentă, Eugeniu Coşeriu face unele clarificări conceptuale și metodologice revelatoare:

> „«Lingvistica vorbirii» ar trebui să studieze tocmai tehnica universală a vorbirii ca atare. Bineînţeles, dacă e adevărat că vorbim totdeauna conform unei anumite tehnici istorice, nu este mai puţin adevărat că vorbim (înainte de toate) şi în acord cu o tehnică universală. Aceasta, fiindcă, atunci cînd vorbim, nu utilizăm numai limba («competenţa idiomatică»), ci, în aceeaşi măsură, anumite posibilităţi universale ale limbajului (de exemplu, intonaţia) şi o serie de posibilităţi expresive non-«lingvistice» (mimica, gesturile), precum şi anumite principii ale gîndirii valabile pentru umanitate în general şi referinţa constantă la faptele extralingvistice: contexte obiective, situaţii, cunoaşterea generală a «lumii». Unele din aceste aspecte pot fi, în parte «istorice»; astfel, folosirea anumitor gesturi poate să corespundă tradiţiei unei anumite comunităţi, iar pentru stabilirea unei comunicări efective şi complete cu persoane din alte comunităţi, poate fi interesant să se identifice gesturile care se folosesc în aceste comunităţi (şi în ce măsură se folosesc). Dar, adesea, este vorba de fapte efectiv «universale»; oricum, posibilitatea de a utiliza asemenea fapte în vorbire este o posibilitate «universală»." (Coşeriu 2000, 241).

Al doilea tip de lingvistică recunoscut de Eugeniu Coşeriu este lingvistica idiomatică, cea care, în general, a preocupat și a reținut atenția lingviștilor. Lingvistul român subliniază faptul că lingvistica, tradițională sau modernă, a fost într-o primă instanță o lingvistică a limbilor, adică o lingvistică care s-a focusat asupra planului istoric al limbajului (Coşeriu 2000, 238). Ignorarea celorlalte niveluri ale limbajului, universal şi individual, nu este justificată, din punctul de vedere al lui Eugeniu Coşeriu, şi de aceea „la fel de necesare pentru înțelegerea efectivă a limbajului" (Coşeriu 2000, 238) sunt, de asemenea, lingvistica vorbirii şi lingvistica discursului (sau a textului).

A treia contribuție, și cea mai mare, din perspectiva noastră, a lui Eugeniu Coșeriu pentru cercetarea lingvistică este aceea că scoate textul din zona limbii şi îl plasează la un nivel superior, acolo unde trebuie, adică pe un plan independent al limbajului. În concepția coşeriană, şi în lingvistica textului, aşa cum a gândit-o Eugeniu Coşeriu, textul nu este un nivel de structurare a limbii, ci un nivel autonom al limbajului, fapt pentru care prezintă argumente revelatoare. Textul, ca rezultat, produs al actului lingvistic, este condiționat de situația de comunicare, ceea ce nu este valabil pentru limbă, pentru că actul lingvistic este produs sau creat de vorbitor într-o situație de comunicare, și nu limba. În realitatea limbajului, cele trei niveluri se suprapun, ele coexistă în cadrul actului lingvistic, singura realitate a limbajului este actul lingvistic. Este interesant faptul că la această realitate a limbajului s-a ajuns cel mai târziu în istoria lingvisticii, şi aceasta este opera lui Eugeniu Coşeriu.

Planul individual al limbajului este obiectul lingvisticii textului, foarte puțin dezvoltată în momentul elaborării acestei teorii de către Eugeniu Coşeriu, şi pentru care lingvistul oferă o concepție proprie, în 1988, în lucrarea *Lingvistica textului. Introducere la o hermeneutică a sensului*, în care lingvistica textului nu este înțeleasă ca o gramatică transfrastică (deşi lingvistul român îi recunoaşte validitatea, ceea ce nu face cu alte tipuri de lingvistică a textului practicate de-a lungul timpului), ci ca o hermeneutică a sensului (cf. Coșeriu 2013). Contribuții de mare forță analitică a adus, în domeniul lingvisticii textului, Centrul de studii integraliste de la Cluj, prin Emma Tămâianu Morita (2001), Lolita Zagaevschi Cornelius (2005), Oana Boc (2007).

Alte distincții esențiale în cadrul științei lingvisticii au fost realizate, de asemenea, de către Eugeniu Coşeriu: lingvistica generală este definită de acesta ca știința care „studiază limbajul în esența, precum și în aspectele sale generale, fără a se referi la o anumită limbă" (Coşeriu 1955, 19; cf. Coşeriu 2009, 28), iar filozofia limbajului nu studiază limbajul în sine, ci în raport cu alte activități umane, „încercând să stabilească esența și locul limbajului între fenomenele care exprimă esența omului" (Coșeriu 1955, 19; cf. Coșeriu 2009, 29). Această serie este completată prin delimitarea şi definirea teoriei limbajului ca știință ce studiază universalul din limbaj (Coşeriu 2009, 29).

Eugeniu Coşeriu a dezvoltat o concepție specifică și în ceea ce privește disciplinele lingvistice particulare sau ramurile lingvisticii, astfel gramatica putându-se diviza, în funcție de nivelurile limbajului, în trei tipuri:

> „De altfel, distincţia între cele trei niveluri ale limbajului — nivelul vorbirii în general, cel al limbii şi cel al discursului sau textului — trebuie făcută şi pentru disciplinele lingvistice particulare (între ele, gramatica), deoarece rolul acestor discipline este diferit, în funcţie de nivelul la care se referă. Astfel, gramatica, raportată la cele trei niveluri ale noastre, este respectiv: *gramatică generală* (nu „gramatică universală" a tuturor limbilor, un lucru imposibil şi absurd, ci teorie gramaticală: formă a gramaticii a cărei sarcină este de a defini categoriile verbale — „părţile de propoziţie" —, categoriile, funcţiile şi procedeele

gramaticale), *gramatica descriptivă* (a unei limbi anumite) şi *analiza gramaticală* (a unui text anumit)." (Coşeriu 2000, 244).

Eugeniu Coșeriu are un aport major și în ceea ce privește delimitarea altor discipline lingvistice particulare și identificarea relației dintre ele, precum dialectologia, sociolingvistica și stilistica limbii: „Şi atunci disciplina care studiază varietatea în spaţiu o avem constituită bine, dialectologia la toate nivelurile; apoi sociolingvistica, cea care ar trebui să studieze diferenţierea între păturile sociale şi culturale, şi stilistica limbii, care studiază aceste diferenţe diafazice, în toate nivelurile limbii, însă foarte mult în vocabular, unde avem nevoie de multe ori de această indexare a cuvintelor, adică ţine de cutare nivel, ţine de cutare stil de limbă ş.a.m.d." (Coşeriu 1994b, 25-26).

Redăm în continuare una dintre afirmațiile revelatoare ale lui Eugeniu Coșeriu privind rolul istoriei în cadrul așa-zisei *lingvistici integrale*:

„[...] în istoria limbilor [...] nu trebuie să separăm disciplinele. Istoria limbilor are scopul de a descrie și de a explica ceea ce se numește *schimbarea lingvistică* – adică continua creare de limbi prin mijlocirea vorbirii, continua obiectivare a vorbirii în tradiții istorice – și pentru aceasta are nevoie de toate punctele de vedere pe care le-am distins (și încă de multe altele). La soluționarea unei probleme istorice va putea contribui, după caz, lingvistica funcțională și dialectologia, sociolingvistica și etnolingvistica, stilistica limbii și sociologia limbajului etc., fiecare din punctul său de vedere, dar cel mai adesea vor contribui, de fapt, mai multe dintre aceste discipline împreună, fiindcă un fapt lingvistic, rareori prezintă numai una din dimensiunile ce-i corespund. Și aceasta nu din cauză că istoria lingvistică ar fi o știință hibridă sau eterogenă, ci pentru că este *știința lingvistică integrală*, întrucât toate aspectele faptelor lingvistice și toate relațiile în care aceasta se întâlnesc și pe care le determină și le varsă în *istorie*" (Coșeriu 1996, 148-149).

Esența doctrinei coșeriene și contribuția ei la dezvoltarea lingvisticii este aceea de a fi realizat distincții conceptuale fundamentale:

„Este momentul să explic aici ce înseamnă *pentru mine* lingvistica integrală coşeriană ca «organon» pentru cercetările privind limbajul. Pentru mine, *my Coşeriu* (ca să mă exprim metonimic: autor pentru operă) reprezintă, în primul rând, acel Coşeriu «al marilor distincţii», al distincţiilor fundamentale. Subliniez însă că deosebirile sale privesc mai multe paliere, ce ţin de filozofia limbajului şi de filozofia ştiinţei (sau epistemologia lingvisticii), de teoria limbajului şi de lingvistica generală, ceea ce face ca *organon*-ul de care vorbeam – fie-mi permise analogiile – să se constituie din straturi concentrice suprapuse pe nucleul reprezentat de limbaj, acest nucleu aflându-se în relaţie şi cu alte forme de cultură, toate gravitând în jurul omului, creatorul lor, asemeni unor planete într-un sistem solar – cu menţiunea că limbajul este «cea mai apropiată planetă de soare»" (Munteanu 2010, 114).

Afinitățile dintre lingvistica coșeriană și lingvistica gândită sub aspect teoretic și metodologic de G. Ivănescu au început să devină relevante odată cu penetrarea tot mai profundă a lingvisticii coşeriene în lingvistica românească, şi dincolo de importantul Centru de studii integraliste de la Cluj. Astfel, volumul omagial realizat cu ocazia a 100 de ani de la naşterea lui G. Ivănescu, 2013, este semnificativ și pentru procesul mai general al relației, dezvoltate în timp, dintre lingvistica coşeriană şi lingvistica românească pe care am urmărit-o și într-un alt articol (Oancea, Obrocea 2015). Printre altele, se vorbește aici, în mai multe studii de integralism, ce poate fi descoperit şi la G. Ivănescu ca atitudine epistemologică fundamentală.

„Această privire asupra a două destine științifice, care evoluează în același timp în spații formative diferite poate releva mai pregnant ideea importanței pe care o are «mediul» asupra evoluției personalității unui om de știință. Aceasta, poate, a determinat să propunem culturii universale un învățat care a lăsat cea mai interesantă istorie a limbii române [...] și un altul, care ne-a explicat arhitectura limbajului omenesc în întregimea lui" (Munteanu 2014, 217) și, am adăuga, eșafodajul cercetării acestuia la nivel conceptual.

Analiza noastră a vizat două modalități de a privi lingvistica și constituenții ei, fără a intenționa o comparație între ele, întrucât sunt diferite ca origini și fundamentare teoretică, deși sunt convergente în anumite privințe. Se deschid însă câteva probleme importante de natură cognitivă, cum ar fi aceea, fundamentală, a schimbărilor lingvistice în diacronie: cauzalitate *versus* finalitate, care pretind o investigație specială.

Trebuie, totuși, să observăm amploarea gândirii coșeriene, care duce meditația lingvisticii până în momentul primar de realizare a actului lingvistic, G. Ivănescu rămânând pe terenul propriu-zis al limbii, al nivelului idiomatic al limbajului. Nu putem să nu reținem din această succintă analiză, ca și din mărturisirile lui G. Ivănescu și ale lui Eugeniu Coșeriu, efortul cognitiv al celor doi savanți români din zona esențială a ceea ce am numit *marile concepte ale lingvisticii*.

Referințe bibliografice

Boc. Oana. 2007. *Textualitatea „poetică" și lingvistica integrală. O abordare funcțional-tipologică a textelor literare ale lui Arghezi și Apollinaire*. Cluj-Napoca: Clusium.

Bojoga, Eugenia. 2012. *90 de ani de la naşterea lui Eugeniu Coşeriu*, in „Dacoromania", serie nouă, XVII, nr. 1, Cluj-Napoca, p. 81-87.

Borcilă, Mircea. 2003. *Sextil Puşcariu – un mare precursor al lingvisticii integrale*, in *Întâlniri între filologi români şi germani*. Actele colocviului de la Cluj-Napoca, 24–26 mai 2002 – *Deutsche und rumänische Philologen in der Begegnung*. Akten des gleichnamigen Koloquiums in Cluj-Napoca, vom 24.–26. Mai 2002. Editate de/Herausgegeben von Arthur Greive, Ion Taloş, Ion Mării, Nicolae Mocanu. Cluj-Napoca: Editura Clusium, p. 66-79.

Borcilă, Mircea. 2015. *Cu privire la concepția fondatoare a lui Sextil Puşcariu*, in *Caietele Sextil Puşcariu*. Actele Conferinţei Internaţionale „ZILELE SEXTIL PUŞCARIU", Ediţia I, Cluj-Napoca, 12–13 septembrie 2013. Iași: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", p. 29-35.

Borcilă, Mircea. 2013. *„V-am descoperit... ca pe adevărata lumină a căutărilor vieţii mele"*, in „Limba română", V-VI, 215-216, p. 16-18.

Coşeriu, Eugeniu. 1994a. *Lingvistică din perspectivă spaţială şi antropologică. Trei studii*. Cu o prefaţă de Silviu Berejan şi un punct de vedere editorial de Stelian Dumistrăcel. Chişinău: „Ştiinţa".

Coșeriu, Eugeniu. 1994b. *Competența lingvistică*, in *Prelegeri* și *conferințe (1992-1993)*. Supliment al „Anuarului de lingvistică și istorie literară", XXXIII (1992-1993). Iași: Institutul de Filologie română „A. Philippide", p. 27-47.

Coșeriu, Eugeniu. 1994b. *Prelegeri* și *conferințe (1992-1993)*. Supliment al „Anuarului de lingvistică și istorie literară", XXXIII (1992-1993). Iași: Institutul de Filologie română „A. Philippide".

Coșeriu, Eugeniu. 1995. *Introducere în lingvistică*. Traducere de Elena Ardeleanu şi Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Cluj: Editura Echinox.

Coşeriu, Eugeniu. 1997. *Sincronie, diacronie şi istorie. Problema schimbării lingvistice*. Versiune în limba română de Nicolae Saramandu. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Coşeriu, Eugeniu. 2000. *Creativitate şi tehnică lingvistică. Cele trei niveluri ale limbajului*, in *Lecţii de lingvistică generală*. Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Chişinău: Editura ARC, p. 232-248.

Coşeriu, Eugeniu. 2000. *Lecţii de lingvistică generală*. Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Chişinău: Editura ARC.

Coşeriu, Eugeniu. 2000. *Limba funcțională*, in *Lecții de lingvistică generală*. Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Chișinău: Editura ARC, p. 249-274.

Coşeriu, Eugeniu. 2004. *Teoria limbajului şi lingvistica generală. Cinci studii*. Ediție în limba română de Nicolae Saramandu. Traducere revizuită de Nicolae Saramandu. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Coşeriu, Eugeniu. 2009. *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînaru. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Coşeriu, Eugeniu. 2009. *Determinare și cadru*, in *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînaru. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", p. 198-233.

Coşeriu, Eugeniu. 2011. *Istoria filozofiei limbajului de la începuturi până la Rousseau*. Ediție nouă, augmentată de Jörn Albrecht, cu o remarcă preliminară de Jürgen Trabant, versiune românească și indice de Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, cu o prefață la ediția românească de Eugen Munteanu. Bucureşti: Humanitas.

Coșeriu, E. 2013. *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*. Ediția îngrijită de Jörn Albrecht. Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Dehelean (Vîlcu), Dina. 2013. *Întemeierea teoretică a lingvisticii în integralism și generativism. Abordare comparativă de ansamblu cu aplicare la problematica determinării*. Teză de doctorat. Conducător științific: Mircea Borcilă. Cluj-Napoca: Universitatea Babeș-Bolyai.

Gheție, Ion. 1975. *Baza dialectală a românei literare*. Bucureşti: Editura Academiei.

Ilisei, Grigore. 1990. *Portrete în timp*. Iaşi: Junimea.

Ivănescu, G. 1948. *Problemele capitale ale vechii române literare*, in „Buletinul Institutului de Filologie Română «Alexandru Philippide»", XI-XII, p. 1-412.

Ivănescu, G. 1972. *Storia delle parlate popolari e storia delle lingue letterarie*, in „Philologica", II, Craiova, p. 5-25.

Ivănescu, G. 1980. *Istoria limbii române*. Iaşi: Junimea.

Mihail, Zamfira. 2014. *Etnolingvistica în scrierile lui G. Ivănescu și în perspectivă coșeriană*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 153-168.

Mounin, Georges. 1972. *La linguistique du XX-e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.

Munteanu, Cristinel. 2010. *Lingvistica integrală ca organon pentru cercetările privind limbajul*, in „Limba română", XX, nr. 11-12, Chișinău, p. 110-123.

Munteanu. Cristinel. 2012. *Lingvistica integrală coșeriană. Teorie, aplicații și interviuri*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Munteanu, Eugen. 2005. Eugenio Coșeriu. *Fundamente filosofice ale unei «lingvistici integrale»*, in *Ideea europeană în filosofia românească (I)*, Număr special al revistei „Hermeneia". Coordonator: Ștefan Afloroaei. Iași: Editura Fundației AXIS, p. 126-135.

Munteanu, Eugen. 2011. *Gheorghe Ivănescu și Eugeniu Coșeriu – semnificații ale unei prietenii*, in „Anuar de lingvistică și istorie literară", T. LI, Lucrările colocviului internațional «Eugeniu Coșeriu – 90 de ani de la naștere» (Iași – Bălți, 27-29 iulie 2011), p. 63-72.

Munteanu, Lucia-Gabriela. 2014. *Concepția lui G. Ivănescu și a lui Eugeniu Coșeriu despre limbajul poetic (I)*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 185-204.

Munteanu, Ștefan, Țâra, Vasile D. 1978. *Istoria limbii române literare. Privire generală*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică.

Oancea, Ileana. 1979-1982. *Lingvistică generală și comparată. Elemente de filologie romanică*. Partea I-II. Timișoara: Tipografia Universității din Timișoara.

Oancea, Ileana. 1993. *Romanitate și istorie. Epistemă clasică și literarizare*. Timişoara: Editura de Vest.

Oancea, Ileana. 2012. *Importanța principiilor directoare în cercetarea lingvistică: Profesorul G. Ivănescu*, in „Analele Universității de Vest din Timișoara". Seria Științe filologice, L, p. 51-54.

Oancea, Ileana. 2013. *Elogiul spiritului creator*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p.

Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2013. *Centre d'études intégralistes de Cluj. Quelques repères*, in Eugenia Bojoga, Oana Boc, Dumitru-Cornel Vîlcu, in *Coseriu: Perspectives contemporaines*. Actes du deuxième Colloque International d'études cosériennes CoseCluj 2009, 23-25 septembrie, Cluj-Napoca, Roumanie, Tome 1, Presa Universitară Clujeană, p.193-207.

Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2013. *Reflexe ale lingvisticii romanice în câmpul integralismului lingvistic*, în *Quaestiones Romanicae*. Szeged: JATEPress, p. 557-576.

Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2015. *Linguistic Integralism in the Context of Romanian Culture*, in *OLTRE SAUSSURE. L'eredità scientifica di Eugenio Coseriu*. A cura di Vincenzo Orioles e Raffaella Bombi. Firenze: Franco Cesati, p. 289-300.

Obrocea, Nadia. 2015. *Resorturile absurdului în teatrul lui Eugen Ionescu. O perspectivă lingvistică*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. III/1, Szeged/Timişoara: JatePress/Editura Universității de Vest din Timişoara, p. 273-283.

Oprea, Ioan. 2007. *Lingvistica limbii populare și lingvistica limbii literar*e, in *Elemente de filozofie a limbii*. Iași: Institutul European, p. 139-142.

Pamfil, Carmen-Gabriela. 2014. *Concepția lui G. Ivănescu*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 285-298.

Saramandu, Nicolae. 1996. *Lingvistica integrală. Interviu cu Eugeniu Coşeriu*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Savin, Petronela. 2014. *G. Ivănescu și Eugeniu Coșeriu. Preocupări pe terenul etnolingvisticii*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 343-347.

Tămâianu, Emma. 2001. *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*. Cluj-Napoca: Clusium.

Tămâianu-Morita, Emma. 2002-2003. *Semnificația lingvisticii coșeriene în viziunea lui Takashi Kamei. După douăzeci de ani*, in „Dacoromania", serie nouă, VII-VIII, Cluj-Napoca, p. 101-114.

Țâra, Vasile D. 2014. *Direcția ivănesciană în cercetarea limbii române literare*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 383-393.

Vîlcu, Cornel Dumitru. 2010. *Orizontul problematic al integralismului*, vol. 1. *Integralism şi fenomenologie*. Cluj: Argonaut & Scriptor.

Vleja, Luminița. 2014. *G. Ivănescu și lingvistica limbilor literare*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII, 2013, Număr special Lucrările colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Coordonator: Carmen-Gabriela Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 403-411.

Vossler, Karl. 1904. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: eine sprachphilosophische Untersuchung*. Heidelberg: Carl Winter.

Zagaevschi Cornelius, Lolita. 2005. *Funcții metaforice în Luntrea lui Caron de Lucian Blaga. Abordare în perspectivă integralistă*. Cluj-Napoca: Clusium.

Alina-Iuliana POPESCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Ana Blandiana – o poetică a interiorităţii (de la modelul internaţional de receptare critică, la cel autohton)

Abstract: (Ana Blandiana – the poetics of interiority [between its international and national critical reception]). Although the Romanian neomodernism map is highly diverse, being made up of a plurality of poetic voices, Ana Blandiana represents a distinctive figure. The trajectory of her poetry starts with her very interesting biography that has undergone of a troubled history. Her literary debut is censored by political and ideological hardships of the moment. Deep poetic and stylistic reflections, generated by a careful reading and a passion for her poetry, gave to the critics the opportunity to reach the substrate identity incorporation of an original artistic creation of the poet. Starting from this idea, we settled two different reception's directions of its work: the stylistic criticism from international magazines, focusing especially on poetic language, seen as a means of creating a new reality through an internalization of the outside, and the Romanian stylistic criticism, which maintains a conservative voice.

Keywords: poetics, literary discourse, neomodernism, generation, poetry

Rezumat: Deşi harta neomodernismului românesc este de o extrem de mare diversitate, fiind constituită dintr-o pluralitate de voci lirice, Ana Blandiana devine o figură distinctă a acesteia. Traiectoria extrem de interesantă a liricii sale are ca premisă biografia, care a fost supusă unei tulburate istorii. Debutul său literar este cenzurat de vitregiile ideologiei politice a momentului, urmând ca anii care continuă să stea sub acelaşi stigmat. În poezia sa, Ana Blandiana rescrie ideea de romantism cald şi diafan, pe care îl învesteşte cu sensurile unei purităţi severe sau cu sentimentul tainei, prin intermediul unei opere care restabileşte tăcerea, autoarea deschizând porţile interiorității și comunicând cu lumea, din prisma sufletului. Profundele reflecţii poetico-stilistice, generate de lectura atentă şi de pasiunea pentru poezia Anei Blandiana le-au oferit criticilor posibilitatea să ajungă la substratul identitar constitutiv al creaţiei artistice al poetei, care ţine, în primul rând, de selectarea si de permanenta construire de sensuri noi, integrate nivelurilor fonetice, lexicale, semantice şi stilistice. Pornind de la această idee, s-au stabilit două direcţii diferite de receptare a operei Anei Blandiana: critica stilistică din revistele internaţionale de retorică, centrată, mai ales, pe limbajul poetic, văzut ca mijloc de creare a unei noi realităţi, printr-o interiorizare a exteriorului, şi raportată fiind, în permanenţă, la dimensiunea biografică şi critica autohtonă, care păstrează o voce conservatoare, reţinându-se de la trasarea unei viziuni necanonice şi neconforme cu aşteptările obişnuite ale domeniului său.

Cuvinte-cheie: poetică, discurs literar, neomodernism, generaţie, poezie

Situarea unui autor în contextul unei anumite epoci/generaţii, precum şi stabilirea influenţei pe care acesta o manifestă în promovarea unei anumite estetici, pe baza unor coordonate teoretice anterior trasate, care ierarhizează literatura, necesită prezenţa indispensabilă a criticilor, care să facă posibile nu doar studiul şi receptarea corectă a textelor beletristice, ci chiar producerea lor, în contextul calităţii. Or,

> „o literatură fără constructe teoretice nu este numai cu neputinţă de studiat, dar şi cu neputinţă de produs. Curentele artistice nu sunt căsuţe taxonomice în care, ca într-un insectar, sunt ţintuiţi autorii [...], ci dominante umane, psihice si artistice având un dinamism propriu. [...] Curentele furnizează autorilor nu numai atitudinea filozofică si estetică, ci şi o ideologie, un instrumentar tehnic, un sistem de valori" (Cărtărescu 1999, 309-310).

Profundele reflecţii poetico-stilistice, generate de lectura atentă şi de pasiunea pentru poezia Anei Blandiana, le-au oferit criticilor posibilitatea să ajungă la substratul identitar

constitutiv al creaţiei artistice a poetei, care ţine în primul rând de selectarea şi de permanenta construire de sensuri noi. Pornind de la această idee, au fost stabilite două direcţii diferite de receptare a operei Anei Blandiana: pe de o parte, critica stilistică din revistele internaţionale de retorică, centrată, mai ales, pe limbajul poetic şi raportată fiind, în permanenţă, la dimensiunea biografică, iar, pe de altă parte, critica autohtonă, care păstrează o voce conservatoare, reţinându-se de la trasarea unei viziuni necanonice şi neconforme cu aşteptările obişnuite ale domeniului său. În acest context, analiza abordată din unghiuri diferite reuşeşte să ofere o nouă viziune asupra poeziei Anei Blandiana, la care vom face referire în cele ce urmează[1].

Poetica nouă pe care o promovează Ana Blandiana este o reiterare a poeticii anterioare stănesciene, în care literatura și cuvântul pot să devină o piedică:

> „Urăsc uneori literatura, aşa cum un podgorean ar putea urî vinul pentru insolenţa de a se socoti mesagerul în transcendent al viei, plătind vămile perfecţiunii cu adevărurile, uitate unul câte unul, ale butucilor" (Blandiana 1970, 112).

Poezia este scrijelită cu unghia pe pereţii sufletului, poeta definind, *în oglindă*, o altă estetică a urâtului, privită dinspre interior către exterior. Totul este inversat şi, de aici, realitatea devine alta: freamătul interior se poate răsfrânge către cel exterior, contopindu-se cu acesta, şlefuindu-l sau ascunzându-se de el, dar niciodată acceptându-l. Cultivată cu precădere de Ana Blandiana, această formă de percepţie a exteriorului, printr-o *filtrare interioară*, presupune, totodată un *model de construcţie a unei noi realităţi (interioare)*, printr-o reconsiderare prealabilă a *realităţii exterioare*. Tonalitatea aparte, în care poeta rescrie noi realități, implică, dincolo de geometrie neomodernistă a formei, un ritual al ei:

> „Am hotărât/ Să ies din glasul meu,/ Ca dintr-o biserică părăsită,/ De Dumnezeu mai înainte,/ O celebră biserică,/ Devenită muzeu,/ Cu altar din silabe,/ Şi bolţi din cuvinte,/ Sub care, ameninţători/ De atâta iubire,/ Credincioşii se-nghesuie,/În pronaosuri sfinte.// Am hotărât/ Să fug din glasul meu,/ Ca dintr-o închisoare pe care/ Singură mi-am închinat-o,/ Pentru nenumăratele mele crime,/ O închisoare celebră,/ Devenită muzeu,/ Cu versuri zăvoare/ Şi gratii de rime-/ Publicul o vizitează/ Şi, înfiorat de torturi,/ Nu se miră/ Că nu zace, în ea, nime//" (*Pasul*) (Blandiana 1970, 23).

În fapt, lumea interioară, ascunzişul pe care poeta şi-l creează prin poezie, constituie o aparentă armă de luptă. Realul trebuie şi poate fi schimbat prin cultură, dar fără să fie renegat, ci acceptat ca pe ceva concret, existent, contra căruia poţi doar să lupţi. Lupta aceasta o va transforma în eroină, Ana Blandiana redând, în întreaga sa creație, puterea spiritului românesc de a învinge vitregia istoriei.

Deşi o fiinţă spirituală şi spiritualizată,

> „nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin Anei Blandiana, însă tot ce este omenesc, în cazul său, se transfigurează, devine literatură. Frazele ei confesive au ceva înalt şi auster, par ştampilate într-o cancelarie celestă. Aceste fraze impun respect şi intimidează" (Ştefănescu 2008, 401).

Fără a se dezice de la preocuparea pentru formă, îmbină finețea expresiei cu gravitatea solemnă, pe care autoarea și-o asumă în modul de receptare a lumii şi a vieţii. Rămâne, totuşi,

[1]În vederea unei receptări corecte a conținutului acestui articol, am inserat succinte analize stilistice, care, împreună cu perspectivele critice avute în vedere (internațională și autohtonă), să ofere o imagine de ansamblu a poeziei autoarei citate. Fragmentul de mai sus face parte dintr-un studiu complex cu privire la poetica Anei Blandiana, *O poetică a deconstrucției. Neomodernismul: Ana Blandiana*, Iași, Editura Junimea, 2015.

ea însăşi, ştiind că: „Singurul mod de a fi poet este să fii tu însuţi, pentru că, în momentul în care poetul încearcă să fie asemenea celorlalţi, să placă altora, să impresioneze, poezia sa îşi pierde din valoare" (Romero 1999, 12), după cum Joaquín María Aguirre Romero precizează, receptându-i poetica. Originalul, născut din profunzimile unei fiinţe care preferă să stea sub semnul tăcerii, sau al modestiei intelectuale, transpare şi din naturaleţea, prin intermediul căreia Ana Blandiana se lasă exprimată, în poezie. Creaţia devine, astfel, ritualul epifanic al unei prezenţe care se redescoperă celorlalţi, redefinindu-se continuu:

> „Ana Blandiana nu joacă un rol sau altul, atunci când îşi compune poemele, ci este mereu ea însăşi […]. O mie de poeme de Ana Blandiana înseamnă – dincolo de semnificaţia fiecăruia, în parte – o mie de prilejuri de a ajunge în apropierea unei persoane care ne încântă prin însuşi faptul că există" (Ştefănescu 2008, 397).

Urmându-l pe Buffon, cu al lui „stilul este omul însuşi", și încercând o căutare a stilului Anei Blandiana, cea aflată într-o *permanentă căutare de sine*, Joaquin Maria Aguirre Romero îi defineşte lirica „mai degrabă orientală decât occidentală, o poetică a *dizolvării*, a restituirii unităţii pierdute, provocată de ruptura abisală dintre conştiinţă şi abstractizare" (Romero 1999, 16). Natura paradoxală a unui stil care pendulează, inegal, între intelect şi emoţie a expresiei, în favoarea celei din urmă, se răsfrânge asupra conţinutului, deconstruind parţial canonul Generaţiei, prin instaurarea unui nou ceremonial. Vorbim despre vindecarea prin poezie sau poezia ca terapie, ca formă de recuperare a unui timp pierdut, a unui spaţiu originar, aproape paradiziac, regăsibil şi înţeles doar cu ochii sufletului. Iar dacă paradisul este un *illo tempore*, atunci calea cea mai simplă către el este poezia, adică zborul.

> „De boala de care sufăr/ Nu se moare,/ Ci se trăieşte -/ Substanţa ei este chiar eternitatea,/ Un fel de cancer al timpului/ Înmulţindu-se din sine fără oprire./ E o boală impecabilă,/ O suferinţă perpetuă ca o vocală de sticlă/ Laminată în văzduhul asurzitor,/ O cădere/ Căreia, numai pentru că e fără sfârşit,/ I se spune zbor. (*Zbor*)" (Blandiana 1970, 35).

Zborul stănescian este transpus în literă de femeie. Este țipătul neputinţei omului de a cuprinde infinitul, de a descompune materialul pentru a scoate la iveală spiritualul, de a dizolva prezentul pentru a reinstaura trecutul primordial al lumii. Zborul devine, astfel, o cale exterioară de căutare a Luminii, aşa cum Tăcerea devine o cale interioară. Iar „acest tip de idealism vitalist şi nu raţionalist, cred că este unul dintre elementele identitare ale poetei" (Romero 1999, 17).

Cuvintele par să se interiorizeze şi ele, devenind limbaj al tăcerii, primând, de fapt, ceea ce nu poate fi exprimat, adică sufletul. Iar în calea disperată a exprimării absolute a sufletului cuvintele devin piedică sau chiar blestem: „Tragic mi-e darul, asemenea pedepselor vechi/ Ce strămoş mi-a greşit ca să-i port - lauri-vina?/ tot ce-ating se preface-n cuvinte/ Ca-n legenda regelui Midas" (Blandiana 1970, 72). Vorbind tocmai despre esenţa cuvintelor, despre limita lor interioară, despre puterea lor de expresie, în *Postfaţa* traducerii volumului Anei Blandiana, *Proiecte de trecut şi alte povestiri*, Marco Cugno identifică anumite elemente specifice:

> „Există, pe de-o parte, materialitatea cuvântului, percepută ca «dar tragic» («Tot ce ating se preface-n cuvinte / Ca-n legenda regelui Midas», scrie autoarea în poezia *Darul*, din cea de-a doua culegere, *Calcâiul vulnerabil*), iar de cealaltă, aproape vrând să scape de acest «blestem», nevoia de a ajunge la esenţa misterioasă a cuvântului, la sufletul acestuia. Aceasta «vânătoare» a «umbrei cuvintelor» este însă supusă riscului: cuvintele pot să-şi piardă umbra, partea lor cea mai de preţ, îşi pot vinde sufletul" (Cugno 2008, 141).

Învestite în mod aproape miraculos cu o aură specială pe care Marco Cugno o numeşte *umbră*, adică o inimă ascunsă, aflată în stare latentă, pe care doar dibăcia artistului

o poate readuce la viaţă, făcând-o să pulseze în ritmul propriu, cuvintele nu pot fi transpuse în idei, fără intervenţia sensibilului. În lipsa emoţiei, simpla lor formă, oricât de frumoasă, devine aridă de sens, de aceea „tocmai utilizarea cuvântului poetic, în scopuri etice, «morale», este simţită ca un risc, care i-ar putea compromite valoarea, pe plan estetic, datorita *angajării* excesive" (Cugno 2008, 141).

Dominată de ideea conform căreia „Ana Blandiana nu face altceva decât să exprime, cu aceeaşi concreteţe rafinată, întâlnită în rândul *Generaţiei* sale, idei filozofice, în fond, raporturi de cunoaştere între eu şi lume, punctul de plecare al oricărei poezii" (Manolescu 2008, 126), *critica de dicţionar* de la noi din țară, cum o numeşte Ion Simuţ într-un articol eponim, din „România literară" (Simuţ 2005, 35), rămâne, totuși, „un instrument de lucru indispensabil" (Simuţ 2005, 35), în care:

> „deceniul este un segment temporal indiferent, [...] numele scriitorilor sunt etichete, iar cărţile - suportul de hârtie al unui text oarecare, fără legătură nici cu viaţa socială, nici cu viaţa formelor literare. Pentru Al. Piru literatura e un depozit de cărţi, unde rostul istoricului literar e să scuture tomurile de praf şi să facă ordine" (Simuţ 2005, 35).

Mizând mai rar pe raportarea biografică în receptarea textului, critica autohtonă păstrează o voce conservatoare, reţinându-se de la trasarea unei viziuni *necanonice* şi neconforme cu aşteptările obişnuite ale domeniului său. Propensiunea spre un nou fir interpretativ, impus de domenii precum estetica, retorica, lingvistica, filosofia sau psihologia, este respinsă de la bun început, ca rezultat al asocierii muncii critice cu rigoarea impusă de studii de istorie literară şi de dicţionare de literatură. Considerat suficient privirii critice, cadrul strâmt al textului literar devine, totuşi, neîncăpător pentru complexitatea ideii pe care poetul vrea cu obstinaţie să o propulseze spre transcendent, raportând-o întregii sale sfere existenţiale. Cuvântul, ca intermediar între exterior şi interior, devine indispensabil odată cu modernitatea, el fiind mijloc şi sursă, totodată, în crearea noului univers (poetic), care este *poezia* însăşi.

Uzând de o abordare de tip eseistic, Alex Ştefănescu reuşeşte, totuși, pe parcursul paginilor rezervate Anei Blandiana, să ofere atât ample informaţii biobliografice, precum şi scurte, dar interesante analize semiostilistice, vizându-i volumele de poezie, de proză şi de eseu-publicistică, pe care le pune între titluri sugestive: *O sugestie de sfinţenie*, *Opera în proză*, *Poetul căzut în lume.* Aproape ovaţionându-i creaţia, pe care o vede drept „o sugestie de sfinţenie" (Ştefănescu 2005, 397), criticul literar îi transferă sublime sensuri martirice:

> „Ce anume ne place la Ana Blandiana? Cel mai mult, ne place că ea se înfăţişează dezarmată, în faţa publicului, în faţa ironicului public de azi. Această vulnerabilitate dă *o sugestie de sfinţenie* (evocându-l pe sfântul Francisc d'Assisi, care s-a dus cu mâinile goale, în căutarea lupului feroce) şi paralizează spiritul critic al citiorilor. Personajul liric, din poezia Anei Blandiana este o fată îmbrăcată în alb, fără podoabe, desculţă, care vorbeşte simplu şi cu un fel de resemnare tragică" (Ştefănescu 2005, 397).

A scrie poezie, înţeles ca mod de a fi, devine pentru Ana Blandiana o cale de a tinde către limbajul perfect, aproape transcendental, „multe poeme ale Anei Blandiana fiind poeme-eseu şi putând fi traduse doar într-un limbaj exclusiv eseistic" (Ştefănescu 2005, 398) , aşa cum exemplifică Alex Ştefănescu:

> „Poeta ştie să păstreze ideile în acea stare genuină în care nu-şi fac loc încă vicisitudinile actului de cunoaştere. Ea uzează de logică, însă numai în treacăt, ca şi cum şi-ar trece degetele pe corzile unei harfe. Lirismul Anei Blandiana este, dacă se poate spune astfel, o mireasmă a logicii, esenţă rar întâlnită în creaţia poetică, despre care se crede că se caracterizează exclusiv prin

iraţionalitate, revelaţie, vizionarism".

Având ca premisă biografia, şi desprinzându-se ulterior de ea, Ana Blandiana, asemenea celorlalţi colegi de generaţie, încearcă să reconstruiască o nouă realitate, creată prin *cuvânt* şi prin puterea de exprimare a cuvântului. Incapacitatea cuvântului, însă, de a recompune realităţi, de care se izbeşte autoarea şi întreaga Generaţie '60, este resimţită tot mai acut, aproape ca o criză, suprapusă alteia: celei identitare.

Dar cum iubirea, ca „zenit al subiectivităţii" (Oancea, 1999: 36) „luminează poate cea mai semnificativă situare a omului în lume, devenind, în ultimă instanţă, terenul unor relaţii decisive asupra condiţiei umane" (Oancea, 1999: 36), resuscitând mediul diafan eminescian, Ana Blandiana alege această cale de *rezolvare a crizei identitare*, prin adevărate *ode* închinate purităţii primare, scrise într-un limbaj postromantic:

> „Din apă, ieşeau trupuri albe de plopi/ Cu forme somnoroase şi suave./ Adolescenţi frumoşi sau doar femei./ Dulce confuze, pletele jilave/ Nu îndrăzneau dorinţa s-o ascundă./ Apa era fără sfârşit rotundă,/ Luna turna pe luciul ei/ Ulei.// Păşeam desculţi şi limpezi/ Îmi simţeam degetele adormite în mâna ta,/ Era atâta dragoste pe ape,/ că nu ne puteam scufunda,/ Era atâta linişte, că timpul/ Nu îndrăznea să spună vreo secundă,/ Cerul nu rostea niciun nor./ Apa nu-ngăima nicio undă,/ Doar tălpile goale,/ Călcând în lumina de lună,/ Scoteau un sunet uşor." (*Din apă ieşeau trupuri albe de plopi*) (Blandiana 1970, 67).

Reîntoarcerea în trecut sau poate *în intimitatea fiinţei*, cu ajutorul *apei*, care funcţionează precum o oglindă, reflectând, deci, reconstruind realităţi în sens invers sau retroproiectiv, se realizează într-o manieră originală a poetei de a reconstrui trecutul – privit ca formă individuală a tradiţiei universale – din prisma prezentului. În fond, criza identitară îşi are originile în copilărie, când poeta nu se regăseşte pe ea însăşi în propriul trup, parcă prea firav şi prea mic pentru imensul suflet pe care îl poartă:

> „Din oglindă mă privea un trup firav/ Cu claviatura oaselor distinctă,/ Inima-apăsa pe clape grav/ Şi-ncerca să-apară în oglindă// N-am văzut-o, niciodată, dar ştiam/ Ca-ntr-un joc de-a baba-oarba că-i ascunsă/ (Precum inima salcâmului din geam/ Coşul pieptului de crengi o face frunză)" (*Copilărie*) (Blandiana 1970, 21).

Sub aparenţa unui joc în oglindă, poeta se proiectează în două medii totalmente diferite: *oglinda* (inanimatul) şi *salcâmul* (animatul). Se proiectează şi, de fapt, se reconstruieşte pornind de la organul vital al trupului (şi, deopotriva, al poeziei), *inima*. Suprapunerea între cadrul interior – văzut ca realitate esenţială şi reprezentat prin oglindă şi cadrul exterior, reprezentat de universul înconjurător, transpus metonimic prin copac devine posibilă doar cu ajutorul acestui organ vital care este inima. Oglinda sau geamul, poate constitui, în mod indirect, o poartă către copilărie. Iar copilăria poate fi deschisă în două moduri diferite: indirect, prin intermediul memoriei, ea însăşi imperfectă prin neputinţa de a fi întru totul fidelă în procesul de reconstrucţie şi direct, prin trăirea vârstei maturităţii ca pe o veritabilă vârstă a copilăriei.

Dispusă între segmentele timpului ireversibil, biografia autoarei, ea însăşi o permanentă căutare de sine, redevine, astfel, prelungirea operei, iar opera, prelungirea biografiei. Ambele, însă, deşi la fel de reale şi la fel de complexe, precum ea însăşi, curg, totuşi, în paralel, într-o sisifică încercare poetică de a le suprapune cumva. Învelişurile aparent clasice ale poeticii Anei Blandiana transpun, în fapt, numeroase pliuri sufleteşti, dintr-o riguroasă ierarhie a vârstelor. Când trecutul nu mai poate fi nici măcar reconstruit imagistic sau simbolic, bucăţile de timp ale universului copilăriei devenind inaccesibile

sufletului prea obosit al autoarei, intervine *poezia*, ca *taină*, în sensul de ritual sacru, adică *împărtăşanie*, *comuniune*. Superioară înţelegerii comune, ea va permite stăpânirea şi descrierea unei lumi, în care fiinţa umană îşi caută, în permanenţă, rostul, iar viaţa îi devine sinonimă cu o cunoaştere parţială. De aceea, întreaga sa operă presupune existenţa numeroaselor *feţe* ascunse, care se vor descifrate precum sfinţii din picturile de pe pereţii de mănăstire medievală, abia întrezăriţi din peisaje.

Stările şi trăirile exprimate prin vers sunt năvalnice, poeta încercând, practic, să-şi închidă viaţa întreagă în poezie. Atât versul, cât şi cuvintele care îl compun, devin, astfel, alfa şi omega, începutul şi sfârşitul permanentei sale nelinişti şi căutări.

> „Cuvântul devine, atunci, antidotul unei dureri, alergare. Totul stă, în alergarea aceasta, care nu mai are nimic în comun, nici cu aşezarea într-un loc, spre odihnă, nici cu somnul cel de toate nopţile, ci, mai curând cu veghea; este, într-un fel, o alergare în veghe, înspre acele refugii, care vă pun la adăpostul aruncăturii de zar" (Blandiana 1970, 112).

Fuga aceasta continuă este o încercare de evadare din realitate, o permanentă căutare a unui adăpost. Un ascunziş, care să îi ofere o scăpare de lumea în care trăieşte.

Liliana Armaşu face următoarea precizare, într-un scurt studiu eseistic al poeziei Anei Blandiana:

> „Poeta caută să exprime nu numai gândul, dar şi frumuseţea lui, având grijă să-i dea o formă lingvistică sobră, bine definită, cu toate (în)semnele unei poezii clasice (urmărind modele mari, ca Eminescu şi Blaga) (...) Cu o imensă forţă de sugestie, poezia Blandianei pur şi simplu te răvăşeşte prin largheţea şi pro-funzimea ideilor, prin puterea cuvântului poetic, prin liniştea şi căldura pe care le strecoară uşor în mediul tău livresc" (Armaşu 2007, 26).

Mânuind bine limbajul, de a cărui capacitate se foloseşte pentru a transmite mesaje emoţionale către cititor, Ana Blandiana suferă însă, odată cu fiecare literă pe care o conturează, de teama iminentei apocalipse, provocată de realitatea exterioară:

> „Neliniştea mea actuală vine din descoperirea că împletirea binelui cu frumosul, kalokagathia, care a stat la baza culturii europene, de la Grecia antică încoace, e tot mai mult înlocuită de o realitate estetică născută din împletirea răului cu urâtul" (Zubaşcu 2008, 14).

Viziunea despre lume şi viaţă, care transformă textele poetice ale Anei Blandiana în *arte poetice*, precum şi modalităţile scriitoriceşti prin care autoarea contribuie la crearea unei noi realităţi, prin intermediul poeziei sale, trebuie redate, pas cu pas, în *textele critice* dedicate operei Anei Blandiana. În acest sens, este necesar de menţionat şi că un alt rol al criticii ar fi acela de a media dialogul autor-cititor, ajutându-l pe cel din urmă să descopere sensurile criptate ale mesajului poetic, mai ales că,

> „în secolul XX (deci în modernitate, n. n.) alteritatea nu este nici dialogală, nici reflexivă, proiecţie metaforică a subiectului (...), iar interioritatea trebuie ghicită, ea pierzându-şi transparenţa, drapată în falduri grele de fum, ea nu poate fi de fapt captată. Ce a rămas din experienţa romantică a căutării comuniunii absolute este doar faptul că celălalt poartă, dacă nu semnul minus, cu siguranţă unul diferit, pe care îl introduce în relaţia erotică, chiar din momentul în care ea se instaurează" (Oancea 1999, 38).

Considerând poezia neomodernistă un meşteşug al metaforei, pe care autorii acestui tip de texte o exploatează în întreaga sa profunzime, meşteşugind până ajung la forme inedite şi surprinzătoare prin utilizarea individuală a limbii, rolul criticii nu este unul simplu. Reconfigurarea realităţii, atât printr-o reconfigurare a limbajului, cât şi printr-o reconfigurare a traseului prin care pătrunde mesajul creat cu ajutorul acestui nou limbaj, nu

este nimic altceva decât o reconfirmare a sinelui care este singura unitate statică dintr-o sumă de variabile. Totul se mişcă, totul se transformă, totul devine, mai puţin sinele, eul. Subiectul creator este elementul static, din prisma căruia se face înţelegerea realităţii, urmată de filtrarea ei în interior şi apoi de transmiterea ei. Din tot acest procesul istovitor şi dureros, criticii îi revine rolul esențial al medierii eului cu lumea, al autorului cu cititorul, care, de cele mai multe ori, nu este unul ideal. Fără să intervină esențial în mesajul eului creator, critica trebuie să aducă lămuriri acolo unde este cazul, să dezambiguizeze, să deschidă căi noi, fără să impună unele, să înlesnească permanenta comunicare autor-cititor.

Subiectivizarea lumii, printr-un proces prealabil de interiorizare, nu este nimic altceva decât un nou proces de comunicare. Această comunicare se realizează printr-o reconstrucţie, întâlnită, iată, nu doar la nivelul mesajului, ci la nivelul literei. Deconstrucţia, văzută ca reconstrucţie devine, mai mult decât un procedeu intrinsec al unei poetici neomoderniste, un mod de a comunica prin poezie. Cu alte cuvinte, acest mod de a transmite realităţi către un receptor care poate fi acelaşi cu emiţătorul sau care poate fi un altul, creat în mintea autorului de text beletristic sau chiar el însuşi existent în lumea reală, este un nou procedeu de comunicare (absolută) desprinsă de contingent, în înțelegerea mai bună a căruia critica ar putea avea o contribuiție decisivă.

Referinţe bibliografice

Aguirre Romero, Joaquín María. 2009. *Ana Blandiana– o poetică a umilinţei*, în „Observator cultural", nr. 487, p. 16-25.

Armaşu, Liliana. 2007. *Ana Blandiana, poeta prin excelenţă*, în „Clipa", 5, 24-27.

Blandiana, Ana. 1970. *La Cules de îngeri*, Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Cărtărescu, Mircea. 1999. *Postmodernismul românesc*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Cugno, Marco. 2008. *Dall'ombra delle parole all'ombra della realtà: i racconti fantastici di Ana Blandiana ("De la umbra cuvintelor la umbra realităţii. Povestirile fantastice ale Anei Blandiana")*, în Ana Blandiana, *Progetti per il passato e altri racconti*, traduzione e postfazione *("Proiecte de trecut şi alte povestiri"*, traducere şi postfaţă*)*, Milano: Edizioni Anfora, p. 139-145.

Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti: Editura Paralela 45.

Oancea, Ileana. 1999. *Poezie şi semioză*, Timişoara: Editura Marineasa.

Simuț, Ion. 2005. *Critica de dicționar,* în „România literară", nr. 23, p. 32-38.

Ştefănescu, Alex. 2005. *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti: Editura Maşina de Scris.

Zubaşcu, Ion. 2008. *Interviu cu Ana Blandiana*, în „Acolada", 10, p. 14-23.

Raluca POPESCU
(Universitatea din Bucureşti[1])

Omonimia ca sursă a jocurilor de cuvinte în limbajul publicitar românesc actual

Abstract: (**Homonymy as a source of puns in current Romanian language of advertising).** The aim of this paper is to investigate the various ways in which the homonymy manifests in the current Romanian language of advertising, which is characterized by linguistic creativity and by the ability of constantly reinventing itself. Taking into consideration that one of the main consequences of the homonymy is represented by the lexical ambiguity/equivoque and that the language of advertising often draws the target's public attention through ludic and humorous effects that it creates, we intend to analyze the puns of current Romanian advertising, the source of which is represented by the lexical ambiguity caused by homonymy itself. But not only the pun created by the lexical homonymy is explored in this type of language, but also other ludic occurrences which belong to the overall phenomenon like: homophonic puns, some puns based on phonetic similarity/quasi-homonymy. The decoding of such figures of speech, representing persuasive discursive strategies that prove the creative capacity of the advertorial discourse, cannot be done but in the context of their occurrence, but, also, an important role in the understanding and disambiguation of such an advertising message is represented by the knowledge and cultural background of both transmitter and, especially, receiver of this message.

Keywords: homonymy, pun, Romanian language of advertising, homophonic puns, lexical ambiguity

Rezumat: Scopul acestei lucrări este să investigheze modalitățile variate în care se manifestă omonimia în limbajul publicitar românesc actual, caracterizat prin creativitate lingvistică şi prin capacitatea sa de a se reinventa permanent. Având în vedere că una dintre consecinţele majore ale omonimiei o constituie ambiguitatea/echivocul lexical(ă) şi că limbajul publicitar captează adesea atenţia publicului-ţintă prin efectele ludice şi umoristice pe care le creează, ne propunem să analizăm jocurile de cuvinte din publicitatea românească actuală, a căror sursă o reprezintă tocmai această ambiguitate generată de omonimia lexicală. Însă nu doar calamburul creat prin omonimie lexicală este explorat la nivelul acestui tip de limbaj, ci se remarcă şi alte manifestări ludice care aparţin fenomenului de ansamblu precum: jocuri de cuvinte omofonice, unele jocuri lexicale bazate pe similarităţi fonetice/cvasiomonimie. Decodarea unor astfel de figuri ale limbajului, care constituie strategii discursive persuasive ce demonstrează puterea creativă a discursului publicitar, nu se poate face decât în cadrul contextului, însă, în acelaşi timp, un rol deosebit în înţelegerea şi dezambiguizarea unui astfel de mesaj publicitar îl constituie cunoştinţele, precum şi backgroundul cultural al emiţătorului, dar, mai ales, al receptorului.

Cuvinte-cheie: omonimie, joc de cuvinte, limbaj publicitar românesc, calambururi omofonice, ambiguitate lexicală

1. Introducere

Ambiguitatea constituie o caracteristică principală a jocurilor de cuvinte[2], fiind un „fenomen de competența lingvisticii, dar și a stilisticii, a retoricii și a pragmaticii" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212). Or, orice element lingvistic scos din context poate fi nespecific, vag şi susceptibil de echivoc, astfel încât doar dezambiguizarea contextuală ajută interlocutorul să selecteze un sens dintre toate sensurile posibile conținute într-o comunicare. Astfel, am fi înclinați să credem că orice expresie lingvistică este, inerent, joc de cuvinte (cf. Attardo 1994, 112). Însă acest lucru înseamnă, de fapt, că un alt factor definitoriu atât pentru

[1] Doctorand – bursier POSDRU ID 136077, Academia Română.

[2] „Tocmai în această ambiguitate constă procedeul privilegiat al «cruciverbiștilor» (i.e. pasionați de încrucișări între cuvinte)" [t.n.] (Yaguello 1981, 173).

producerea, cât şi pentru interpretarea unui joc de cuvinte, este contextul. Totodată, pe lângă aceste trăsături, jocul lexical se remarcă prin faptul că este creat în mod deliberat de către vorbitor, iar interpretarea sa, doar în context, este, la rândul său, conştientă, şi implică procesare mentală[3], „prin operațiile de asociere logică și de «interpretare»" (Cazacu 1956, 227). Prin urmare, nici alegerea contextului de utilizare a unui joc de cuvinte nu este întâmplătoare, iar ambiguitatea este una voită, elaborată, „«construită» (diferită de cea involuntară)" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212), iar nu produsă inconştient ori din necunoaşterea normelor lingvistice[4]. În acest sens, în cazul calamburului, sunt exploatate cu preponderență acele fenomene lexicale care presupun echivocul, precum polisemia și, mai ales, omonimia: „Ceea ce produce umorul este echivocul sensului, nu ambiguitatea"[5] [t.n.] (Yaguello 1981, 178). De altfel, Ion Coteanu spunea despre omonimie că „pare că s-a ivit dintr-o joacă a limbii omeneşti înseşi" (Coteanu 1993, *apud* Băcilă 2007, 11). Totodată, pentru mulți cercetători, omonimele „nu reprezintă deloc un pericol pentru exprimare, ci, dimpotrivă, un mijloc expresiv de creare a jocurilor de cuvinte" (Băcilă 2007, 317).

Desigur, urmărită îndeosebi prin prisma ambiguității definitorii, care nu poate fi rezolvată decât în şi prin context[6], omonimia a constituit adesea o sursă principală pentru numeroase manifestări ludice ale limbajului artistic, fiind exploatată, de asemenea, în cadrul discursului jurnalistic, tot sub forma calamburului. În plus, în ultima perioadă, începând cu epoca postdecembristă, în special, jocurile de cuvinte omonimice au început să fie deopotrivă utilizate şi la nivelul limbajului publicitar, unde țin de caracterul imprevizibil (inovator), definitoriu pentru orice discurs de tip persuasiv (cf. Stoichițoiu Ichim 1997, II, 48), funcționând ca strategii de ambiguizare – „forme fundamentale de persuasiune publicitară" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 211). Astfel, acestea reprezintă un mijloc inedit de a capta atenția publicului-țintă. De altfel, jocurile de cuvinte constituie una dintre cele mai populare figuri retorice utilizate în reclame (van Mulken *et alii* 2005, 707), definind „retorica eminamente ludic-fantezistă a sloganului" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212).

Corpusul nostru este constituit din forme cât mai variate de reclame din anul 1995 până în prezent[7], atât scrise, cât și în formă verbală[8], cuprinzând de la afişe, fluturaşi publicitari, fragmente de reclame din cataloagele unor firme și magazine, până la anunțuri din publicitatea web, aparținând de regulă unor magazine on-line; spoturi publicitare

[3] „Dar *jocul de cuvinte* [subl. aut.] nu este amuzant datorită ambiguității, afirmată ca virtuală; cu toate acestea, este elaborată pentru destinatar: locutorul şi interlocutorul trebuie să fie într-o convenție, complici, pentru ca jocul de cuvinte să-şi îndeplinească rolul, să atingă scopul de „liant" social. Acesta joacă, aşadar, în baza unei *pseudoambiguități* [subl. aut.]" [t.n.] (Yaguello 1981, 178).

[4] În această situație, vorbim de ambiguitate ca figură de stil, cf. *„Ambiguitatea este figura de stil care constă într-o construcție gramaticală cu două înțelesuri, adică echivocă* [subl. aut.]. [...] Pentru ca ambiguitatea să fie figură de stil, trebuie ca cele două sensuri lexicale sau gramaticale să se impună în egală măsură, fără să se anuleze însă intenția comunicării (exprimată, în echivocul umoristic sau satiric, de unul din cele două sensuri); aceasta se datorește totdeauna contextului, deci construcției însăşi, a cărei realizare constituie meritul artistic (poetic) al autorului" (Dragomirescu 1972, 555).

[5] „C'est *l'équivoque* du sens, non *l'ambiguïté*, qui produit l'humour" (Yaguello 1981, 178).

[6] Cf. „Într-adevăr, considerat adesea drept cel mai important mijloc de înlăturare a omonimiei lexicale, contextul concretizează semnificația cu care sunt întrebuințate omonimele, actualizând una dintre accepțiile pe care acestea le au în planul paradigmatic al limbii" (Băcilă 2007, 289).

[7] Firește, există o discontinuitate în ceea ce privește creativitatea reclamelor din acest interval de timp, în sensul că am întâlnit mai multe jocuri de cuvinte începând cu anul 2000, în anii '90 acestea fiind mult mai sporadice în textele publicitare.

[8] Situație în care le-am transpus grafic, după normele ortografice și morfologice în vigoare.

difuzate în mass-media (cu precădere cele televizate). Eterogenitatea care caracterizează reclamele selectate pentru analiza care ne interesează relevă faptul că jocul lexical omonimic se poate produce în orice tip de text publicitar, atât în scris, cât și în plan audiovizual, având în vedere că fenomenul lexical în sine se poate manifesta în multiple feluri și în ambele variante de comunicare (scrisă, orală).

2. Caracteristici ale jocurilor de cuvinte omonimice

Omonimia (incluzând omofonia și omografia) constituie unul dintre criteriile principale de clasificare a jocurilor lexicale, alături de alte fenomene de limbă precum polisemia, paronimia, antonimia, asocierea de idei, atracția lexicală (morfematică și semantică) ș.a. (cf. Duchàček 1970, *apud* Attardo 1994, 113). Jocul de cuvinte omonimic presupune prezența, simultan, a două sensuri pentru același semnificant[9] (un sens potrivit întru totul contextului și unul sugerat, care poate fi actualizat, dar care nu se încadrează complet în situația respectivă – cf. Grunig 1990, 15) și este „consecința identității formale (fonice și grafice) a unor (îmbinări de) lexeme cu sensuri total diferite sau numai a identității acustice a acestora (joc de cuvinte bazat pe omofonie), presupunând producerea unui efect de surpriză, prin trecerea cu ingeniozitate, de la o structură la alta, cu aceeași formă sonoră" (Băcilă 2007, 322). Expresivitatea lui constă, așadar, în echivoc[10], în ilogism aparent, în „«jocul» planurilor *implicit – explicit* [subl. aut.], care solicită destinatarului un efort de interpretare" (Stoichițoiu Ichim 1997, II, 49), iar în reclame, de obicei, „secvența ambiguă presupune nu numai depistarea, ci și menținerea tuturor semnificațiilor posibile; în asemenea cazuri, semnificațiile duble sau chiar multiple, egale sau inegale ca importanță, se află în raport de coexistență, de reciprocă susținere și nu de excludere" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212), ceea ce menține lectura ambivalentă a textului publicitar. Se pot întâlni însă și cazuri în care, deși sunt mai banale, se creează jocuri omonimice temporare (vezi *infra*); „lectura dublă parcurge și aici două faze, cu izotopii diferite, dar cea de-a doua o elimină pe cea dintâi sau o deplasează într-un plan secundar. Chiar și în asemenea situații, componenta ludică în plan verbal se păstrează" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 213).

Ca orice tip de joc lexical, reprezintă „un exemplu tipic de comunicare prin sugestie: sugestia contextului ambiguu" (Dragomirescu 1972, 556). În ideea de a fi reținut un sens, sunt prezentate două înțelesuri pentru o singură expresie[11] – o tehnică specifică publicității: să faci să apară două semnificații, refuzând totodată, în mod explicit, una dintre ele (Grunig 1990, 15). De asemenea, în limbajul publicitar, omonimia ludică este utilizată și ca un soi de aluzie subtilă, care îndreaptă mesajul înspre interpretarea dorită de emițător. Aici, jocurile omonimice „nu sunt pur formale, ci sunt provocate la origine și de apropieri de sens (cel puțin, pentru vorbitorii respectivi). Prin aceasta, producerea lor implică în mod necesar relații între limbaj și gândire. În acest sens trebuie înțeles procesul de asociație care le stă la bază" (Cazacu 1956, 231).

[9] De altfel, din punct de vedere lingvistic și semiotic, jocurile de cuvinte, în general, sunt un fenomen care implică partea de semnificant a semnului lingvistic (Attardo 1994, 109). În plus, prin omonim înțelegem „o formă lexicală care valorifică unități lexicale aparținând nu doar unuia, ci mai multor lexeme" [t.n.] (Cruse 1987, 80).

[10] „Echivocul lexical (semantic) reprezintă esența jocurilor de cuvinte omonime, tehnica proprie calamburului perfect. Acestea sunt întrebuințate, uneori, cu valoare stilistică, în scopul obținerii unui efect comic (prin evidențierea sensurilor ambilor termeni întâlniți într-un context relativ îngust)" (Băcilă 2007, 322).

[11] Cf. „[...] a pun is always compatible with two distinct scripts (interpretations) and these scripts cannot both be true at the same time" (van Mulken *et alii* 2005, 709).

În discuția privind aceste tipuri de manifestări ludice, vom încerca, pe cât posibil, să ne referim la omonimie în ansamblul său – „prin care înțelegem *identitate perfectă în planul expresiei (adică al formei sonore) și diferență totală în planul conținutului semantic* [subl. aut.]" (Hristea 1984, 21). Întrucât acest fenomen se desfășoară pe paliere diferite, „există mai multe feluri de omonimie. Cum cuvântul «omonim» are un sens foarte larg, utilizăm aici două cuvinte cu un sens mai special: omografe și omofone"[12] [t.n.] (Duchàček 1962, 50). La rândul lor, jocurile omofonice oglindesc „raporturile *dintre cuvinte* [subl. aut.]" prin „transformările fonetice produse de influențele reciproce dintre *sunetele aceluiași cuvânt luat izolat* [subl. aut.]" (Cazacu 1956, 209) . În această situație, „procesul de asociere [...] presupune existența unor «câmpuri lingvistice» neprecise, în care se petrec interferențe nelegitime (inexistente în sistemul lexico-gramatical al limbii)" (Cazacu 1956, 228).

Conform clasificărilor sistematice (după structură) ale jocurilor de cuvinte, care au vizat dihotomia saussuriană *paradigmatic – sintagmatic*, fenomenele ludice care implică omonimia aparțin clasei jocurilor lexicale paradigmatice. Ca toate jocurile de cuvinte, cele paradigmatice implică două sensuri ale expresiei lingvistice. Ceea ce le deosebește de alte tipuri de jocuri este faptul că numai una dintre aceste două unități pe care le presupune este, de fapt, prezentă în text (cea rostită ori exprimată în scris), pe când cea de-a doua trebuie să fie regăsită de către interlocutor printre informațiile stocate în memorie ca lanțuri omonimice (Attardo 1994, 114-115). În cazul jocurilor sintagmatice, este necesară prezența celui de-al doilea element în lanțul lingvistic (de aceea, implică o *sintagmă*). Însă putem avea și omofonie lexicală sintagmatică, omofonie sintagmatică bazată pe sintagmă, omofonie paradigmatică bazată pe sintagmă (cf. Hausmann 1974, *apud* Attardo 118) (cf. omofonia frazeologică, cazul cuvintelor-valiză, al deraierilor lexicale – vezi *infra*), ceea ce nu face decât să arate cât de problematică este o astfel de clasificare, după criteriul prezenței ori absenței celor două sensuri în contextul lingvistic al exprimării ludice.

Indiferent însă de nivelul și de modul în care se manifestă, jocul omonimic presupune „capacitatea potențială a unei secvențe verbale de a admite două sau mai multe interpretări alternative, ceea ce determină «ambiguitate efectivă» în discurs" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212).

1. Jocuri lexicale generate de omonimie în discursul publicitar

Calamburul implică, prin definiție, omonimia[13] și se naște din emergența simultană a două sensuri (Grunig 1990, 15). Acesta reprezintă cel mai frecvent joc lexical, având în vedere că omonimia se poate manifesta pe alte două subpaliere (omofonie, omografie), dar și pe mai multe niveluri lingvistice[14]. Totodată, acest fenomen lexical poate constitui sursă și pentru alte tipuri de jocuri de cuvinte: cuvinte-valiză, deraieri lexicale, jocuri grafice etc.

[12] „[...] il y a plusieurs sortes d'homonymes. Comme le mot ʿhomonyme' a un sens très large, on utilise aussi deux mots à sens plus spécial: homographes et homophones" (Duchàček 1962, 50).

[13] Cf. „CALAMBURUL [subl. aut.] este – conform unei definiții tradiționale – *un joc de cuvinte bazat pe un echivoc de sens și o asemănare de sunete* [subl. aut.]. Cu alte cuvinte, calamburul este un soi de *ambiguitate* [subl. aut.] cauzată de o similitudine de sunete, adică de omonimie în general" (Dragomirescu 1972, 560); „In general, puns refer to «the usually humorous use of a word in such a way as to suggest two or more of its meanings or the meaning of another word similar in sound» (Encyclopedia Brittanica). Therefore, puns are a form of figurative speech, a trope in which the message has at least two different meanings" (van Mulken *et alii* 2005, 708-709).

[14] Cf. „Ambiguitatea *poetică* [subl. aut.] este generată: a) de echivocul lexical și b) de echivocul gramatical ori chiar lexical-gramatical" (Dragomirescu 1972, 556).

1.1. Tipuri de omonimii utilizate în jocurile de cuvinte din reclame

i. Calambururile omonimice din cadrul discursului publicitar se pot produce pe mai multe niveluri ale limbii, astfel încât putem avea jocuri care presupun omonimii lexicale, lexico-gramaticale ori, mai rar, gramaticale (morfologice)[15], omonimie la nivel frazeologic etc.:

„Funky Donkey – Salvați **râsul** românesc! Odată întâlnit pe toată suprafața României, **râsul** românesc este acum o specie pe cale de dispariție. Împarte un banc cu noi și salvează **râsul**!" (afiș publicitar pentru portalul românesc de bancuri Funky Donkey, 2013, IQaFunky);

„Doru Octavian Dumitru – Mușcat de **râs**. Premieră absolută" (afiș publicitar pentru spectacolul comedianului Doru Octavian Dumitru, octombrie 2015, Eventim)

În ambele exemple de mai sus, calamburul ia naștere din omonimia lexicală care se stabilește între *râs*1 „acțiunea de a râde" și *râs*2 „animal sălbatic din familia felinelor". În ceea ce privește omonimia lexicală, „avem de a face cu doi termeni (ai ambiguității), și vom numi primul termen, *termenul explicit*, adică cel care nu contravine normei lingvistice standard, și termenul *implicit* sau *intențional* [subl. aut.], pe care contextul, înjghebat anume de autor, îl asociază celui explicit. [...] Termenul explicit al echivocului lexical transmite sensul *simulat* [subl. aut.] al textului; termenul implicit (intențional), sensul *voit* [subl. aut.] de autor" (Dragomirescu 1972, 556).

Jocul dintre explicit și implicit se menține și în calamburul care implică omonimia lexico-gramaticală, însă acolo termenul implicit este, dacă nu prezent în context, cel puțin sugerat prin mijloace gramaticale, nemaifiind astfel (di)simulat:

„Eu **vin**, tu **vin**, el **vin**. Stăm bine cu româna. **Vinul** apă nu se face." (afiș publicitar din campania #VinDinMoldova, pentru vinul moldovenesc Purcari, 2013, IQaPurcari);

„**Vin** la nunta ta"; „**Vin** cu dar la nunta ta" (slogan publicitar pentru vinul Murfatlar, ediție specială, 2014, Em; Str)

În cele două exemple de mai sus, omonimia lexico-gramaticală se produce între *vin*1, substantiv, „băutură" și *vin*2, verb predicat, conjugat la persoana I, singular, modul indicativ, timpul prezent.

„Iepurașul Garajist te **Paște** cu cele mai tari oferte. Dacă i-ați simțit lipsa în ultima vreme, îl găsiți în noua promoție de **Paște**." (anunț publicitar pentru oferta de Paște a magazinului on-line PCGarage, aprilie 2011, PCG);

„Te **Paște** O OFERTĂ IMBATABILĂ, fie că îți iei telefon sau tabletă!" (afiș publicitar Internity, martie-aprilie 2015, C.)

În ultimele două ilustrări, jocul de cuvinte se manifestă în baza omonimiei lexico-gramaticale dintre *Paște*1, substantiv propriu, „sărbătoare religioasă" și *paște*2, verb predicat, persoana a III-a, numărul singular, actualizat în expresia *a(-l) paște pe cineva ceva* și prin *a paște pe cineva* (verb tranzitiv): „a pândi, a urmări pe cineva". De altfel, verbul este scris cu majusculă, în ambele contexte, ceea ce face trimiterea la al doilea semnificat, fără a

[15] Omonimia sintactică e mai dificil de exploatat cu scopul de a genera echivocul specific jocurilor de cuvinte, întrucât se manifestă la nivel semantico-sintactic, implicând părți de propoziție, propoziții ori fraze întregi. Poate conduce la ambiguități severe, nedeliberate, de care emițătorul mesajului nu este conștient: „Structurile sintactice ambigue din punct de vedere sintactic sunt susceptibile de o multiplă interpretare numai pentru receptorul de mesaje lingvistice, în mintea emițătorului de mesaje neexistând ambiguitate sintactică" (Hoarță Lăzărescu 1999, 198). Nemaiîndeplinind această condiție indispensabilă jocului lingvistic (caracterul conștient, voit), ambiguitatea ce se naște din omonimia sintactică constituie o greșeală lingvistică. După cum „echivocul lexical este un «joc de cuvinte», cel gramatical un joc sau o confuzie de relații gramaticale" (Dragomirescu 1972, 556).

mai fi nevoie să fie actualizat și semnificantul acestuia[16]. De fapt, un semnificant, prin grafie și context (*te Paște*), ține locul aici a doi semnificați diferiți, care nu au niciun sem comun, ci doar formă identică (i.e. omonime). În plus, în cel de-al doilea exemplu, articolul nehotărât la genul feminin, *o*, scris și el cu majusculă, este reprezentat grafic printr-un ou colorat de Paște, care contribuie la procesul de dezambiguizare.

„(Soțul, vorbind cu cineva la telefon:) Auzi, am văzut **una** nouă în oraș! O știi pe-aia mică? Da, e la fel de dulce și plină de energie, numai că e... e mai mare! Arată bine și, dacă o iei acasă, ți-ajunge pentru toată familia!

(Soția, surprinzând discuția, țipă:) Cine e, Vasile?" (spot publicitar pentru sucul Prigat, 1996, Antena 1)

Reclama de mai sus este dezvoltată, într-o manieră comică, în jurul omonimiei lexico-gramaticale dintre *una*1, numeral cardinal, ținând locul sintagmei „o sticlă (nouă)" și *una*2, pronume nehotărât, substitut pentru „o femeie", fără a da o indicație precisă asupra obiectului la care se referă. Într-o conversație telefonică, soțul descrie o nouă variantă de suc Prigat, iar soția, auzind conversația din bucătărie, fără a realiza confuzia creată și menținând ambiguitatea, completează scena de umor. Întregul spot publicitar, construit ca într-o scenă de comedie, se bazează pe omonimia actualizată încă din prima propoziție. Jocul se menține chiar și în finalul spotului, când vocea de fundal conchide: „Prigat – sticla de 2 litri. Ia**-o** acasă! Nu e numai pentru tine.".

Omonimia gramaticală (*omoformie* – cf. Hristea 1984, 22)[17] este mai puțin utilizată cu scopul obținerii unor jocuri lexicale, întrucât nu implică diferențieri în planul semnificației și nici acea glisare specifică, între sensuri distincte, ci privește numai conținutul gramatical și utilizarea în contexte gramaticale diferite a aceluiași cuvânt, ceea ce nu conduce la un echivoc demn de a crea un calambur[18], ci la o simplă ambiguitate gramaticală, uneori nici măcar deliberată[19]. La nivelul reclamelor este, deci, cel mai adesea, întâmplătoare. De aceea, „nu mai putem vorbi de doi termeni ai echivocului opuși unul altuia, ci de o împletire de două sensuri menită să comunice două noțiuni sau imagini care se amplifică reciproc printr-o relație de sinonimie stilistică" (Dragomirescu 1972, 559). De pildă:

„Coca-Cola – **Celebrează** fotbalul cu mii de premii." (afiș publicitar pentru un concurs organiza de compania Coca-Cola, Carrefour, 19.06-2.07.2014, p. 37) În acest context, forma verbului predicat *a celebra* este ambiguă, creându-se omonimie gramaticală între verbul conjugat la persoana a III-a, singular, indicativ, prezent – *celebrează* (textul putând fi interpretat astfel: *Coca-Cola celebrează...*) și forma de imperativ, persoana a II-a, singular, a aceluiași verb: *(Tu) celebrează fotbalul*!;

„Mandy – **Cinstește** pâinea!" (spot publicitar pentru pateul vegetal Mandy, 2013, PRO TV) – Construit precum textul anterior, acest mesaj implică o omonimie gramaticală stabilită între forme flexionare diferite ale verbului *a cinsti*: *cinstește*1 – verb predicat, persoana a III-a, singular, indicativ, prezent (*Mandy cinstește pâinea prin produsele sale*.), și

[16] În asemenea cazuri, omonimia lexico-gramaticală poate avea și efectul invers; de pildă, în contexte ca „*Paște fericit*!, urare, dar și slogan publicitar, este un exemplu de construcție lingvistic inabilă, care dezvoltă o omonimie supărătoare și hilară (*Paște* – substantiv sau verb la imperativ)" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 215).

[17] „În acest caz, omonimele se diferențiază nu prin înțelesul diferit al fiecăruia (ca în lexic), ci prin conținuturi și întrebuințări gramaticale în cadrul aceleiași clase morfologice" (Băcilă 2007, 123).

[18] Jocul lexical se produce, în mod normal, în plan lexico-semantic ori lexico-gramatical.

[19] „Omonimia involuntară poate fi sursa unor anunțuri ratate" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 215).

*cinstește*2 – verb predicat, persoana a II-a singular, imperativ [*(Tu) cinstește pâinea (cu Mandy)*!].

În cazul ambiguizărilor prin omonimie gramaticală, care implică forme verbale diferite ale aceluiași verb-predicat, putem vorbi de un calambur intenționat, de „jocul deliberat confuz al modurilor verbale" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 215).

„Papa Sam – Cel mai tare la **mâncare**" (slogan publicitar al restaurantului Papa Sam, Papa)

Mai sus, omonimia gramaticală ia naștere între două forme flexionare identice ale cuvântului *mâncare*. Mai precis, substantivul *mâncare* se poate referi la „hrană, aliment" (*Papa Sam este cel mai tare în a face mâncare*.) sau la „acțiunea de *a mânca*" (infinitivul lung *mâncare*, utilizat astăzi ca substantiv feminin), în sensul că *La Papa Sam, ești cel mai tare în a mânca*, ceea ce implică o inferență precum: „Mâncarea oferită de restaurantul respectiv este atât de bună, încât acolo se mănâncă cel mai bine". Prezența în context a prepoziției *la*, marcă a supinului (< *la mâncat*), conduce, la rându-i, înspre această a doua interpretare, dat fiind faptul că substantivul *mâncare* este format prin derivare de la verbul *(a) mânca* + sufixul *-re*, marcă a infinitivului lung[20]. În acest context, este exagerat să considerăm această alternanță de ordin gramatical (*mâncar*e – substantiv feminin, „hrană"; „activitatea de a face mâncare" și *mâncare* – infinitiv lung, „acțiunea de a mânca, de a te hrăni") ca fiind un joc de cuvinte, întrucât puterea de sugestie a infinitivului lung, *mâncare*, este suficient de redusă[21] astfel încât să poată lua naștere un cumul de sensuri și, implicit, de interpretări. Aceasta reprezintă, prin posibilitatea dublei „citiri" semantico-gramaticale a mesajului, cel mult o aluzie, fără vreo nuanță de umor; a doua interpretare nu mai este însă indusă în mod direct, ca în cazul calamburului, ci depinde în mare măsură de capacitatea de analiză a receptorului, precum și de cunoștințele acestuia, corelate și cu un oarecare simț lingvistic.

În plan frazeologic, omonimia poate genera jocuri de cuvinte la nivelul unei expresii, care, în același context, poate fi considerată în sens figurat, dar acceptă și interpretarea cu sensul său literal (cf. Dragomirescu 1972, 560); „de regulă, cele două valori semantice coexistă, într-o ordine bine precizată" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 213). În reclame, tendința este de a duce interpretarea unității respective dinspre sensul său figurat înspre cel propriu și nu invers, fiind astfel adus în prim-plan produsul sau conceptul care se dorește a fi făcut cunoscut publicului: „De regulă, lectura primară a secvenței omonime este conotativ-metaforică; lectura subiacentă, dar corelativă cu produsul-obiect al reclamei, impune sensul denotativ, nonfigurat, fundamental pentru anunț" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 214). De exemplu, pe fluturașul publicitar care prezintă meniul unui restaurant, un fel de mâncare este desemnat prin enunțul „**Mi-ai mâncat ficații** cu șuncă și ciuperci" (FOODA, 2014). Calamburul este determinat de omonimia frazeologică *a mânca ficații (cuiva)*1: (în limbajul familiar) „a supăra, a necăji, a chinui pe cineva" și *a mânca ficați*2: „a consuma ficat, a se hrăni cu ficat". Construit în același mod, calamburul din sloganul „Cărți **ieșite din tipar**" (de pe un automat de cărți, 2014), este pus în evidență prin omonimia frazeologică dintre *a*

[20] Cf. „Infinitivul se așază, în raport cu centrele de grup (verb, adjectiv, adverb), în pozițiile sintactice specifice substantivului [...], infinitivul incluzându-se în categoria echivalenților sintactici ai substantivului, alături de supin" (GLR, I, 2008, 495).

[21] Acest lucru se datorează faptului că infinitivul lung *mâncare* s-a lexicalizat ca substantiv, păstrând caracteristica de verb numai prin ideea de acțiune, menținută doar în semnificația „acțiunea de a mânca și rezultatul ei". De altfel, acesta reprezintă și primul sens care apare consemnat în dicționare pentru cuvântul *mâncare*.

*ieși din tipar(e)*1: „a se diferenția, a se distanța de un model prototipic, a fi deosebit” și *a ieși din (/de sub) tipar*2: (despre cărți, publicații) „a se tipări, a ieși din tipografie”.

În unele situații, poate fi exploatat jocul dintre sensul figurat al unei expresii în ansamblu și sensul literal al unui singur cuvânt din expresia respectivă. Ca în enunțul: „Îți oferim **marea cu sarea**!” (numele rubricii de condimente, Mega, 24.04.-20.05.2014, p. 5), în care se face trecerea dinspre sensul expresiei *marea cu sarea* „ceva exagerat de mult, imposibil de realizat” înspre sensul de bază al cuvântului pe care aceasta îl conține, *sare* „substanță cristalină, solubilă în apă, utilizată drept condiment în alimentație”, pentru a pune în evidență elementul la care face referire reclama.

ii. Potrivit clasificării generale, **calamburul omonimic** poate fi ***in praesentia*** (antanaclază), presupunând actualizarea semnificantului de două ori, precum și ***in absentia***, realizat printr-o singură apariție a semnificantului în același context (Parpală 2006, 171).

Calamburul omonimic *in praesentia* este „calamburul cel mai reușit” (Parpală 2006, 117) întrucât, prin actualizarea ambelor/mai multor contexte potrivite lexemului responsabil de echivoc, cresc șansele ca receptorul să reușească să decodeze mesajul și să interpreteze cât mai bine jocul de cuvinte, în sensul că deslușește mai ușor intenția emițătorului, informația pe care acesta dorește să o transmită astfel. Ca în situația:

„Joacă-te ca **9 mai mici**! De **9 mai**, joacă-te ca **nouă mai mici** și primești și doi **mici**!”; „Pe data de 9 mai 2015, între orele 10:00 – 14:00, vino cu cei **mici** pentru a-i lăsa să ia parte la Jocurile Copilăriei, iar tu te poți relaxa, savurând gratuit doi **mici** și o bere la Summer Park-ul din parcarea Colosseum.” (fluturaș publicitar pentru evenimentul Summer Park la deschiderea centrului comercial Colosseum Retail Park, perioada aprilie-mai 2015) – În acest caz, întregul mesaj publicitar este construit în baza a două omonimii, care pot fi reperate în cadrul contextului: între *9 mai* „data” și structura gramaticală numeral + adjectiv la gradul comparativ de superioritate, *nouă mai mici*; între *mai*1 „lună a anului” și *mai*2 „adverb care servește la formarea gradului comparativ”; între *mici*1 „(adjectiv) de dimensiuni reduse” și *mici*2 „(substantiv masculin) aliment din carne tocată”. Cu cât un mesaj publicitar conține mai multe jocuri lexicale bazate pe omonimie, cu atât surprinde mai tare, iar informația care se dorește a fi transmisă devine mai ușor de reținut.

Calamburul *in praesentia* poate fi eliptic[22]; mai precis, doar unul dintre omonimele pe care le poate dezvolta un anumit lexem este redat în plan lingvistic, celălalt fiind doar sugerat în cadrul contextului. De pildă:

„Dai **tonul** în alimentație.” (Mega, 24.10.-19.11.2013, p. 20) – Acest enunț, plasat în dreptul rubricii de produse pe bază de ton „pește”, conține un calambur *in praesentia* eliptic. Echivocul se naște din exploatarea omonimiei dezvoltate la nivelul lexemului *ton*: *ton*1 „tonalitate, sunet”, utilizat în expresia *a da tonul*, și *ton*2 „pește”, sens recuperabil, în plan lingvistic, prin adăugarea complementului „în alimentație” la expresia menționată. Contaminarea de sensuri, în plan lingvistic, prin adăugarea la o expresie deja consacrată, a unui cuvânt care să creeze contextul necesar pentru trimiterea la omonimul cuvântului asupra căruia se focalizează informația, nu face decât să mențină ambiguitatea și constituie motivul pentru care considerăm acest joc de cuvinte ca fiind o omonimie *in praesentia*, dar eliptică, întrucât lexemul *alimentație* constituie o aluzie la omonimul lui *ton*1. Al doilea

[22] Denumirea de calambur *in praesentia eliptic* ne pare oarecum oximoronică, dat fiind faptul că atributul *eliptic* trimite deja la ideea de absență. În acest sens, vezi *infra* opinia noastră despre dihotomia *calambur in praesentia eliptic* și *calambur in absentia*.

context lingvistic (cu trimitere la ideea de aliment), necesar recuperării omonimului *ton*2 „pește", este, așadar, eliptic. Contextul extralingvistic, în cazul de față imaginile cu conserve și produse pe bază de ton, din dreptul rubricii respective, este lămuritor și oferă rezolvare.

„Gustări ușoare, în **ton** cu primăvara" (Mega, 24.04.-20.05.2014, p. 23) – Similar cu exemplul de mai sus, acest mesaj publicitar, redat tot în dreptul unei pagini cu produse pe bază de pește, este construit în seama aceleiași omonimii (*ton*1 „tonalitate, sunet", utilizat în expresia *a fi în ton cu*, și *ton*2 „pește"). Primul dintre omonime (*ton*1) este exprimat în context lingvistic complet, pe când cel de-al doilea (*ton*2) este sugerat, în planul expresiei, prin sintagma *gustări ușoare* și confirmat doar în ansamblu, prin raportarea la contextul extralingvistic (imagini cu produse pe bază de *ton* „pește").

„Danone este la **mare** căutare. Ia-l cu tine pe plajă." (afiș publicitar Danone pentru produse răcoritoare: iaurt de băut, sana, IQaDanone) – Calamburul ia naștere în baza omonimiei dintre *mare*1 „(adjectiv) de proporții mari" și *mare*2 „(substantiv) apă", cel de-al doilea cuvânt, deși nu este exprimat, putând fi subînțeles prin raportare, în context, la cuvântul *plajă*, din același câmp semantic.

Or, cum în discursul publicitar contextul nu este constituit doar din conținutul lingvistic/textual, de mare însemnătate fiind și reprezentarea iconică a informației[23], este posibil să interpretăm drept calambur *in praesentia* eliptic orice joc lexical care, din punct de vedere exclusiv lingvistic, nu ar reprezenta altceva decât un calambur *in absentia*. Ne referim aici la situații de tipul celei de mai jos, în care omonimul unui cuvânt reperabil în cadrul contextului lingvistic nu poate fi subînțeles decât la nivelul contextului extralingvistic, fără a exista vreun indiciu de ordin lingvistic care să îl sugereze:

„Știi ce **pui** pe masă!" (slogan publicitar pentru produse pe bază de pui de la Puiul Dobrogean, 2014, BA) – În cazul de față, jocul se construiește pe omonimia lexico-gramaticală dintre *pui*1: verb predicat, conjugat la persoana a II-a, singular, indicativ, prezent, redat în contextul lingvistic, și *pui*2: substantiv masculin, „pasăre de consum", a cărui interpretare nu este posibilă decât în planul vizual, întrucât mesajul este redat grafic pe ambalajul unui pui. Acest calambur, din punct de vedere lingvistic, socotit drept calambur *in absentia*, poate fi considerat de tip *in praesentia* eliptic, dacă luăm în considerare că un joc lexical nu aparține exclusiv planului lingvistic, ci îl depășește, fiind necesară o interpretare a sa la nivelul contextului general, care trece dincolo de cel lingvistic. Calamburul *in absentia* ține astfel de un echivoc contextual.

Desigur, vorbim aici de jocuri de cuvinte, manifestate, așadar, în planul lexical al limbajului, și, prin urmare, care ar trebui analizate strict în cadrul contextului lingvistic, însă, de cealaltă parte, decodarea mesajului publicitar este dependentă, într-o mare măsură, de regulă, și de contextul translingvistic, de planul vizual (imagini, grafisme ș.a.), ceea ce transpune chestiunea jocurilor de cuvinte într-un nou cadru al interpretării, care depășește domeniul limbajului. De altfel, numeroase studii interdisciplinare au relevat faptul că, pentru înțelegerea corectă a unui joc de cuvinte, au loc numeroase operații mentale, în care sunt angrenate elemente ce depășesc sfera lingvisticii (de ordin psihologic și/sau cognitiv), precum cunoștințele anterioare despre lume ale locutorilor (i.e. backgroundul sociocultural),

[23] Considerăm că, împreună, contextul lingvistic și contextul extralingvistic (iconic/vizual ori sociocultural) formează un *macrocontext* al mesajului publicitar. Cf. „Viziunea structurală nu pune accentul doar pe posibilitatea identificării unor **contexte** de diferite tipuri, ci și pe relațiile dintre aceste **contexte**, care se actualizează concomitent într-un **macrocontext**, pentru care Tatiana Slama-Cazacu a propus denumirea de **context total de comunicare** [subl. aut.]" (Comloșan, Borchin 2002, 16).

capacitatea personală de a realiza conexiuni mentale, de a face analogii etc. Prin urmare, privite din acest punct de vedere, calamburile *in absentia* nu ar trebui considerate, întru totul, opusul celor *in praesentia*, mai ales având în vedere că acestea din urmă se pot manifesta, după cum am văzut, inclusiv prin elipsă, care indică, de altfel, o absență. Astfel, „cele două sensuri [...] pot fi *prezente* [subl. aut.] simultan, în cazul reclamelor ilustrate" (Stoichițoiu Ichim 1997, 49).

În orice caz, în ceea ce privește așa-zisul calambur *in absentia*, „fiind dat un singur termen, contextul verbal este prelucrat astfel încât să favorizeze unul dintre sensurile sale, iar imaginea (contextul «iconic») este concepută astfel încât să faciliteze celălalt sens"[24] [t.n.] (Grunig 1990, 18)

Din punct de vedere stilistic, calamburul omonimic este un *arhilexem* (ia naștere prin procedeul numit *arhilexie*). Acesta este „creat de contextul în care este inserată figura" și „cumulează cele două sensuri distincte" (Parpală 2006, 171).

iii. Adesea, în reclame, „emergența a două sensuri [...] se bazează pe utilizarea aceluiași cuvânt ca substantiv comun și ca substantiv propriu (denumind un produs sau o firmă)" (Stoichițoiu Ichim 1997, 49). Astfel, se nasc omonimii între nume proprii de firme/produse și forme ale unor cuvinte din lexicul comun[25]. **Omonimia onomastică** (*anonimația* – cf. Parpală 2006, 171), cel mai adesea apărută „ca o consecință a formării numelor proprii de la cele comune" (Băcilă 2007, 181), este speculată, la rându-i, în direcția jocurilor de cuvinte. În limbajul publicitar, aceasta reprezintă o omonimie „fabricată", întrucât unul dintre omonime (numele de firmă/produs) este creat intenționat prin raportare inițială la cel de-al doilea semnificant, iar legătura formală, și, uneori, semantică, cu celălalt semnificant este valorificată, în final, în direcția calamburului. În asemenea situații, contextul verbal însuși (în special în caz de calambur *in absentia*) este suficient pentru a determina emergența celor două sensuri, fără a fi nevoie ca imaginea să intervină pentru explicitare (Grunig 1990, 19)[26]:

> „Lara Pantofara în **Titanii** Cumpărăturilor"; „Șopperman în **Titanii** Cumpărăturilor" (afișe publicitare pentru centrul comercial Iris Titan Shopping Center, anul 2009, IQaIris1; IQaIris2)

În aceste texte, se creează un calambur între numele centrului comercial, *Titan*, care provine de la denumirea zonei Titan din București, acolo unde este situat mallul respectiv, și *titan* „om extraordinar de mare și de puternic, uriaș, gigant"; „(fig.) om cu calități extraordinare, capabil de realizări excepționale". De altfel, există o omonimie și între numele propriu *Titan* și *Titan* „(mitologie) fiecare dintre cei 12 fii ai lui Uranus, care au luptat împotriva lui Zeus pentru supremație", așadar numele zonei/centrului comercial a fost, la rându-i, construit printr-un joc aluziv.

„Oferă un cadou cu **Farmec** în luna îndrăgostiților" (campanie publicitară pentru produsele Farmec, februarie 2016, IaaFarmec);

„**Unirea** – unde-s mulți, puterea crește" (slogan publicitar pentru băutura alcoolică Unirea, 2005, IQaBest);

„**Spornic** la toate!" (slogan publicitar al uleiului Spornic, 2015, PRO TV);

[24] „[...] étant donné un terme, le contexte verbal est travaillé pour favoriser l'un de ses sens et l'image (le contexte «iconique» est travaillé pour favoriser l'autre" (Grunig 1990, 18).

[25] Cf. „Omonimia temelor nominale aparținând diverselor categorii onomastice este, așadar, bine reprezentată, având în vedere faptul că multe nume proprii provin de la altele sau de la nume comune, ceea ce creează numeroase coincidențe" (Băcilă 2007, 182).

[26] De aceea, înțelesul potrivit al mesajului este perceput de la prima lectură.

„Investind 1 300 000 lei, intrați în posesia unui aparat, beneficiind de un credit **MAGIC** pe un AN." (anunț publicitar pentru dozatoarele de sucuri MAGIC drinks, Agenda, 1995, p. 88);

„Îndrăznește să fii **PROFI**!" (fluturaș publicitar magazinul PROFI, 2014) – Aici, numele magazinului e omonim lexico-gramatical cu adjectivul trunchiat *profi'* < *profesionist/profesional*.

„**UNA** este prima asigurare pentru femei din România, creată de femeile din ING doar pentru tine. **UNA** este povestea unei femei ca tine și ca noi. [...] **UNA** de la ING Asigurări de viață" (numele unui produs creat tocmai în baza omonimiei, 2013, IQaUNA) – Este utilizată, cu scopul de a crea echivoc, omonimia lexico-gramaticală dintre numele propriu al produsului (*UNA* – asigurare pentru femei) și pronumele nehotărât, la feminin, *una*. Totodată, poate fi luată în considerație și omonimia lexico-gramaticală dintre acest nume propriu și numeralul cardinal *una*, în special în primul enunț (*UNA este prima asigurare pentru femei din România*.); aici, *prima* (numeral ordinal cu valoare adjectivală) contribuie la interpretarea ca numeral a lui *UNA*. Echivocul rezultat din omonimia multiplă dă naștere unui joc de cuvinte complex, elaborat mult mai solid și care necesită o atenție sporită pentru a fi decodat în totalitate.

În contextele de mai sus, sunt puse în evidență omonimiile care se stabilesc între numele de firme/produse și cuvinte obișnuite din lexicul comun: substantive, adjective, pronume nehotărât (*farmec*, *unire*, *spornic*, *magic*, *profi* < trunchiere a adjectivului *profesional/profesionist*, *una*), de la care aceste nume s-au format, de fapt. De aceea, pentru a evita redundanța, în fiecare caz este actualizat în plan lingvistic numai câte un semnificant. Totodată, pentru a putea construi jocuri lexicale în baza omonimiei onomastice, care implică nume de firme sau de produse, considerăm că, în general, mai ales în situația omonimiilor lexicale (precum *Titanic*, *Farmec*, *Unirea*), denumirile firmelor/produselor respective trebuie să fie suficient de încetățenite în mintea potențialului consumator. De cealaltă parte, jocurile omonimice care implică un grad mai mare de echivoc și care solicită astfel mai mult mintea receptorului pot facilita, în acest mod, fixarea în memoria consumatorului a numelui firmei/produsului respectiv(e), astfel încât, la o actualizare ulterioară, acesta să fie ușor recognoscibil, indiferent de gradul de ambiguitate în care ar fi implicat.

Calamburile onomastice discutate mai sus ar putea fi mai degrabă interpretate ca aluzii la numele comerciale[27] decât ca omonimii, întrucât numele proprii aduse în atenție sunt, în fond, create tocmai de la cuvintele cu care intră în relația de omonimie. Nu suntem de acord cu această direcție de interpretare, întrucât ar contrazice însăși definiția omonimiei onomastice – „o consecință a formării numelor proprii de la cele comune" (Băcilă 2007, 181). Totodată, indiferent de modul de formare, de semul în baza căruia s-au format, aceste nume s-au instituționalizat oarecum ca denumiri de firme/produse, au intrat deja în mentalul colectiv ca semnificanți pentru entități comerciale și pot fi astfel interpretate în contextul unei reclame.

Există însă în publicitate și situații în care omonimia onomastică este *ad hoc*, fiind creată pentru reclama respectivă, fără vreo legătură preexistentă între cele două omonime[28]. De pildă, în contextul de mai jos, jocul de cuvinte se stabilește între *CeRe* – nume propriu,

[27] Însă orice calambur *in absentia* (în care doar unul dintre semnificanți este actualizat), precum cele din contextele discutate în acest caz, poate fi considerat o aluzie, în temeiul căreia se face trimiterea la un al doilea semnificant, dat fiind faptul că un calambur implică cel puțin două planuri de manifestare a omonimiei.

[28] Într-o astfel de situație, numele proprii nu sunt atât de cunoscute publicului precum cele din cazurile precedente.

siglă pentru Centrul de Resurse pentru participare publică, și verbul *a cere*, conjugat la persoana a II-a, singular, modul imperativ (*Cere!*), respectiv la diateza impersonală (*se cere*):

> „**CERE – CeRe** O SCHIMBARE."; „Vrei să pedalezi în siguranță? **CeRe**! Fii cetățean." (afiș al Centrului de Resurse pentru participare publică, 2014, IQaCeRe); „Așa se **CeRe**" (numele unui proiect demarat de Centrul de Resurse pentru participare publică, 2016, CeRe).

iv. Dat fiind faptul că în limbajul publicitar se utilizează frecvent numeroase împrumuturi sau chiar cuvinte străine, se poate întâmpla ca anumite jocuri de cuvinte din reclame să implice **omonimia interlingvistică**, precum în cazul de mai jos:

„Come **stai**? **Stai** aici?" (afiș publicitar pentru Banca Transilvania, cu ocazia deschiderii primului sediu al unei bănci românești în Roma, Italia, 2014, IQaBT) – Jocul de cuvinte ia naștere din omonimia interlingvistică dintre it. *stai* – forma de persoana a II-a, singular, prezent a verbului italienesc *stare* (din expresia *Come stai?* „Ce mai faci?"; „Cum mai stai?") și rom. *stai* – forma conjugată de persoana a II-a, singular, timpul prezent a verbului *a sta* „a locui", în contextul în care mulți români locuiesc în Italia.

v. Uneori, în discursul publicitar sunt create compuse prin abreviere (sigle), procedeu frecvent utilizat și în limbajul colocvial-argotic, care poate conduce la identitate formală între sigla creată și una comună, lexicalizată. Astfel, **omonimia la nivelul abrevierilor** – o *omonimie ad-hoc* – poate crea, inclusiv în publicitate, efectul de surpriză specific jocurilor de cuvinte, care se naște din discrepanța dintre așteptare și realitatea lingvistică.

„VIP – De ce să intru în *Voluntari pentru Idei și Proiecte*" (afiș publicitar difuzat în cadrul campaniei pentru strângerea de voluntari pentru asociația VIP – Voluntari pentru Idei și Proiecte, 2010, IQaVIP) – Omonimia între sigla inventată și cea lexicalizată (engl. *VIP* „Very Important Person") creează un joc la nivelul semnificațiilor: *Voluntarii pentru Idei și Proiecte sunt considerați VIP-uri/persoane foarte importante*.

În majoritatea reclamelor amintite mai sus, „mesajul publicitar este bivalent, atât la nivel verbal, cât și la nivel iconic" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 214); de aceea, este recomandată și necesară interpretarea enunțurilor în cadrul contextului larg, al macrocontextului, după cum am explicat anterior (vezi *supra*).

1.2. Omofonia ca sursă a jocurilor de cuvinte în publicitatea românească

Fenomenul general al omonimiei nu reprezintă numai identitatea formală la nivel lexical, gramatical, sintactic, fonologic, ci implică și o identitate de unități în plan sonor, diferite însă grafic, numită *omofonie*. Sub acest aspect, în limbajul publicitar, omofonia este mult mai bine valorificată decât omonimia, ceea ce se poate explica prin „p l ă c e r e a p e n t r u j o c u r i l e s o n o r e [subl. aut.] cu cuvintele, predilecția pentru rimă", preferința pentru „o dispunere ritmică a grupelor de sunete" (Cazacu 1956, 213), proprie gândirii umane. În jocurile omofonice, este exploatată identitatea fonică dintre două unități lingvistice, însă surpriza are loc în plan formal, datorită reprezentării grafice neașteptate a unor lanțuri fonologice obișnuite. Acestea pun în legătură doi semnificanți identici în plan sonor, dar complet diferiți în planul semnificației și al scrierii[29].

Așadar, jocul de cuvinte omofonic ține în special de planul vizual, în care, de altfel, trebuie realizată și decodarea mesajului. Acesta se produce între o reprezentare grafică tipică (scrierea obișnuită a unei expresii lingvistice) și una neobișnuită, pronunțată identic, dar

[29] Cf. „Ceux-ci n'ont la même forme que dans la prononciation [...]. Les différences graphiques entre les homophones peuvent être minimes (*sans – sang*) ou considérables (*sang – cent*)" (Duchàček 1962, 50-51).

diferită ca sens și grafie de prima – discrepanță pusă astfel în valoare cu scopul de a epata sau de a amuza. Potrivit lui Duchàček, jocurile omofonice se pot dezvolta între cuvinte diferite, între două sau mai multe cuvinte, între un lexem simplu și un cuvânt compus, între un cuvânt și un grup de două sau mai multe cuvinte ori între două grupuri de cuvinte (Duchàček 1970, *apud* Attardo 1994, 113). Cu alte cuvinte, un semnificant poate fi reprezentat inclusiv printr-o propoziție.

Omofonia constituie o omonimie transpusă în planul sonorității, în sensul că reprezentările sonore ale unor unități lingvistice distincte sunt identice, așa cum reprezentările formale a două sau mai multe cuvinte diferite ca înțeles coincid întru totul. De altfel, omonimele sunt întotdeauna și omofone. Această identitate de sunete poate crea, la rându-i, echivoc, oferind adesea posibilitatea manifestării a numeroase glume și calambururi omofonice în reclamele românești, unele producând mai mult umor chiar decât jocurile omonimice. De pildă:

„ – Nu pot să stau jos. Mă dor **hemoroizii**.
– Luați **HemoroEasy**!
– Să-i iau?! Cum să-i iau?!
– **HemoroEasy** face bine când vă dor **hemoroizii**.
– Cine face bine?
– **HemoroEasy**!
– **Hemoroizii** fac rău, cum să facă bine?!
– **HemoroEasy** face bine. Vă dau o cutie!
– Țineți **hemoroizii** în cutie?! Nu mai înțeleg nimic.
[De fapt, e mult mai ușor. Uită de probleme cu **HemoroEasy**!]” (spot publicitar pentru HemoroEasy, medicament împotriva hemoroizilor, difuzat în anul 2014, PRO TV)

Această reclamă este construită integral în jurul omofoniei dintre substantivul masculin, la forma de plural, *hemoroizi*, și numele propriu al medicamentului pentru tratarea afecțiunii respective, engl. *HemoroEasy*, cu aceeași pronunție ca și a cuvântului românesc. Spotul publicitar este realizat în maniera scenetelor comice (care se bazează adesea pe astfel de calambururi): într-o farmacie, o persoană care suferă de hemoroizi solicită o recomandare medicamentoasă în acest sens, iar farmacista îi sugerează să încerce un medicament al cărui nume are aceeași pronunție ca și afecțiunea respectivă.

„ – Ce faci, mentă?
– Limonadă.
– Poftim?!
– Trebuie, e prea cald aici!
– Și cum faci?
– Cu puterea minții!
– Eeei, tu și mintea!
– Adioo!
[Răcorire **dementă** de la Prigat limonadă cu **mentă**!] (spot publicitar pentru sucul Prigat limonadă cu mentă, iulie 2011, IQaPrigat)

Dialogul din spotul publicitar transpus mai sus, între o frunză de mentă și o lămâie, personificate, speculează omofonia dintre adjectivul la genul feminin *dementă* și grupul prepozițional *de mentă*, determinant al substantivului *limonadă*. În acest context, frunza de mentă este prezentată ca o persoană dementă, care vede în personajul-lămâie o posibilă

victimă, sacrificată cu scopul obținerii de limonadă. Gluma devine reușită numai în baza acestui joc de cuvinte care se bazează pe asemănare sonoră.

În majoritatea dintre cazuri, doar unul dintre semnificanți este actualizat în plan grafic, cel de-al doilea fiind doar sugerat (și recuperabil, totodată) în cadrul contextului general, extralingvistic. Unitatea redată grafic constituie, de regulă, elementul-surpriză, cel care se abate de la schema mentală indusă inițial prin intermediul semnificantului care e actualizat doar în plan sonor, determinând astfel receptorul mesajului să gliseze de la o semnificație la alta a textului. Situația este asemănătoare calamburului omonimic *in absentia* (vezi *supra* și *infra*). De exemplu:

„ – Hei, salut!

– **Nooo rock**!" (afiș publicitar pentru bomboanele Tic Tac Strawberry Mix, aprilie 2014) – În cazul de față, contextul lingvistic nu este suficient pentru decodarea jocului de cuvinte, ci este necesară extinderea interpretării la nivelul macrocontextului. Calamburul se dezvoltă în baza omofoniei dintre substantivul *noroc* și sintagma inedită *nooo rock*, creată ca un soi de salut ardelenesc (vezi interjecția *no*) specific adepților curentului rock. O astfel de interpretare este posibilă numai în baza contextului extralingvistic, în plan iconic, pe afiș, fiind desenate două personaje deghizate în bomboane Tic Tac, cu înfățișări distincte (pentru a sugera amestecul de arome al bomboanelor respective), dintre care unul (bomboana cu gust acrișor probabil) are o înfățișare tipică fanilor rock.

Uneori, în cadrul aceleiași reclame, sunt actualizați la nivel lingvistic ambii semnificanți; cel mai adesea, unul dintre ei reprezintă un nume de firmă/produs:

„Picioare umflate și grele? […] **ALLÉ gel – ALLÉge-l** pentru picioare sănătoase!" (spot publicitar pentru unguentul ALLÉ gel, 2014-2015, PRO TV) – Aici, se păstrează aproape în întregime, la nivelul ambilor semnificanți, grafia numelui propriu implicat în jocul omofonic, deși semnificații sunt complet distincți (produsul – unguent pe bază de gel, respectiv verbul *a alege* la imperativ, persoana a II-a, singular, urmat de cliticul pronominal *-l*).

„**Asul** înălbitorilor – **ACE**" (spot publicitar, *apud* Stoichițoiu Ichim 1997, 50) – Numele produsului, rostit [*as*], permite calamburul în baza omofonului-pereche, lexicalizat în limba română, *as.* Astfel, se creează o echivalență între cele două concepte.

i. Întocmai ca în cazul șaradei/contrapetului, în unele reclame sunt puse în legătură grupuri de cuvinte ori chiar enunțuri, diferite din punct de vedere sintactic și semantic, dar omofone. Mesajul, cu dublă citire, este astfel concentrat, în plan grafic, într-o singură expresie, iar „transcrierea grafică reprezintă, în esență, o mascare a expresiei supuse falsei segmentări, al cărei sens nu se dezvăluie decât după ureche/auz [i.e. în plan sonor – n.n. R.P.]"[30] [t.n.] (Yaguello 1981, 51) – un joc la nivel morfonologic, datorat omofoniei. Este vorba de „calamburul realizat prin contopirea intenționată a două cuvinte succesive" (Dragomirescu 1972, 561), astfel încât să rezulte alte unități, cu alte înțelesuri – *aglutinări ludice aleatorii* (cf. Chelaru-Murăruș 2010, 183)[31] datorate „falselor despărțiri" sau unor „legături asociative între cuvinte" (cf. Cazacu 1956, 214, 215):

„Prinde premiile din Locuri **DEROmânia**!" (sloganul concursului organizat de detergentul Dero, 2013, PRO TV);

[30] „La transcription graphique est essentiellement un maquillage de l'expression soumise à fausse coupe et dont le sens ne se révèle qu'à l'oreille" (Yaguello 1981, 51).

[31] Deglutinările în baza asemănărilor sonore cu alte structuri sunt rare în publicitate; cel puțin, la nivelul corpusului pe care l-am selectat, nu am întâlnit astfel de jocuri omofonice.

„Caşcaval **DeSenviş**" (ambalaj al caşcavalului Delaco, Carrefour, 20.03-26.03.2014, p. 7);

„Romtelecom – Familia **Telcu Dolce**" (clip publicitar din campania publicitară 2010, PRO TV; IQaRomtelecom);

„Rompay Point – **esimplu**, **erapid**" (slogan publicitar al unor automate electronice de plată a facturilor şi de încărcare a cartelelor de telefonie mobilă)

„**eMAGIA** Sărbătorilor. Cele mai tari cadouri sunt aici." (afişe şi spoturi publicitare pentru oferta specială a firmei eMAG, cu ocazia sărbătorilor de iarnă, decembrie 2013, PRO TV). Această construcție poate fi interpretată, cel puțin în varianta scrisă, în două moduri: drept cuvânt-valiză format prin suprapunerea, aproape în întregime, a numelui de firmă *eMag* peste substantivul comun *magie*; din punct de vedere sintactic, drept propoziție cu predicatul exprimat (*E*[*ste*] *magia Sărbătorilor*.), mai ales luând în considerare jocul de cuvinte bazat pe grafism (scrierea cu litere capitale a cuvântului *magia*) și pe omofonie.

În astfel de situații, pentru a sublinia ideea de bază, în direcția căreia a fost creat și calamburul, iau naştere unele cuvinte compuse (*pseudocompuse* – cf. Stoichițoiu Ichim 1997, II, 48) complet atipice, unele menite să pună în evidență, în plan grafic, numele unei firme sau al unui produs (vezi *DEROmânia, eMAGIA*). Celelalte *grafii fanteziste* (cf. Chelaru-Murăruș 2010, 183) de mai sus generează calamburul prin posibilitatea dublei interpretare, cel mai adesea fiind pus astfel în lumină numele firmei/produsului sau conceptul care se promovează în reclama respectivă: ***DERO** e **de Ro**mânia/(locuri) **de Ro**mânia*; *caşcaval **de senviş*** (sic!) „pentru sandviş"/*caşcavalul **DeSenviş*** (i.e. numele produsului format de la particula *De* < ***De**laco* „numele firmei producătoare" şi forma familiară a substantivului *sandviş*); *(familia) **Telcu**/**Tel*** (<*telefon*) ***cu*** (abonament) *Dolce*; *Rompay Point **e simplu, e rapid**/**esimplu, erapid*** [< pref. *e-* (< *electronic*) + *simplu/rapid* cf. *e-mail*]. Creația lexicală *esimplu/erapid* este destul de stângace, interpretarea sa ambivalentă fiind mai dificil de realizat, mai ales în afara contextului, întrucât implică atașarea unui prefix propriu numelor la baze adjectivale.

În franceză, asemenea înșiruiri de cuvinte, create în mod intenționat în baza asemănării fonetice cu alte grupuri de cuvinte, au fost privite din perspectiva conceptului de *chaîne parlée* „lanț vorbit" (cf. Yaguello 1981, 54)[32], în baza căruia vorbirea a fost reprezentată, metaforic, ca un șir de mai multe zale dispuse într-un lanț ce permite transmiterea unui mesaj (axa sintagmatică a lanțului). Există un inventar de alte unități susceptibile de a îndeplini aceeași funcție în acest lanț, în același context, după principiul echivalenței sonore (axa paradigmatică a lanțului). Astfel de unități posibile pot fi prezente în același context, fiind într-un raport *in praesentia*, ori, din contră, posibilitățile combinatorii nu sunt actualizate, dar pot fi deduse ori presupuse – vorbim astfel de o relație de tip *in absentia* (Yaguello 1981, 55-56) (vezi *supra*).

ii. *Grafismele* constituie adesea un „teritoriu" de manifestare a jocurilor omofonice în limbajul publicitar, unde funcționează ca „mijloace textuale de atragere a atenției asupra mesajului publicitar prin scoaterea în evidență a elementelor care se dorește a fi reținute, punând accent pe memoria vizuală. Prin majuscule, se subliniază în interiorul cuvintelor nume de produse sau alte cuvinte cu impact puternic asupra consumatorului" (Popescu 2014, 93), un procedeu numit și „derivare de cuvinte din vid", adică o pseudoderivare (ori pseudocompunere – cf. Stoichițoiu Ichim 1997, 48 – termen care ne pare mai potrivit),

[32] Cf. „[...] une ambiguïté, qu'on peut dire structurale puisque liée à différentes façons de rassembler" (Grunig 1990, 68).

aparent fără noimă ori fără un scop anume, întrucât implică un singur cuvânt, fără alte elemente lexicale de tipul afixelor; „prepararea semnificantului" (Grunig 1990, 79), în sensul că acesta este elaborat, astfel încât să presupună mai mult decât o simplă lectură. Ca și în cazul aglutinărilor ludice în baza omofoniei, grafismele impun două interpretări. Sunt însă și situații când jocul rămâne doar în plan grafic, fiind cel mult evidențiat numele unei firme sau al unui produs ori un cuvânt care trimite la acesta, în baza identității sonore cu un fragment dintr-un alt cuvânt mai lung, care e astfel modificat în plan grafic. Astfel:

„De **DragoBT**, Zânul și-a luat ajutoare pentru a vă transmite oferta noastră exclusiv online și doar în 23 și 24 februarie!" (afiș electronic pentru oferta specială, exclusiv on-line, de la Banca Transilvania, 2015, BT) – Este exploatată, în direcția calamburului grafic, omofonia dintre fragmentul *-bete* (< *Dragobete*) și abrevierea *BT* (< *Banca Transilvania*);

„Descoperă **Coolmea** senzației de răcoare." (afiș publicitar pentru berea Ursus Cooler, Carrefour, 22.05-04.06.2014, p. 13) **–** Forma *coolmea*, în loc de substantivul comun, obișnuit, *culmea*, face trimitere la numele produsului de la *Ursus*, ***Cooler***, format, de altfel, de la împrumutul de origine englezească *cool*, lexicalizat deja în limba română. Creația lexicală *coolmea* s-a format pornind de la omofonia dintre cuvântul de bază de la care a fost creat și numele produsului, *cool*, și prima silabă a cuvântului *culmea*.

„Afacerea **MAGICă** a anului 1995!" (anunț publicitar pentru dozatoarele de sucuri MAGIC drinks, Agenda, 1995, p. 88);

„Hai la Marea **RONțăială**!" (numele unui concurs organizat de Lay's, spot publicitar, 2013, PR) – Fragmentul subliniat din *ronțăială* e omofon cu sigla *RON* care desemnează moneda românească, pentru a trimite la ideea de câștig pe care îl presupune achiziționarea de produse Lay's din cadrul campaniei promoționale în care se desfășoară concursul.

„**Bookuria**.info – Cu **bookurie** despre noutăți editoriale & culturale"; „e-**Bookurii**"; „**Bookură-te** și de... promoții mari la dicționare și manuale de limbi străine" (afișe publicitare ale unei librării on-line, 2014, Bookuria). Asocierea *bucurie* – engl. *book* „carte" se realizează în baza omofoniei, marcate și în plan grafic.

„Lay's Maxx – Gustul în formă maxximă" (slogan publicitar pentru chipsurile Lay's Maxx, ianuarie 2015, IaaLays);

„Vino, cumpără și fă-ți **Billanțul**! Vezi bine, este avantajos. **Billanțul** nostru? Un lanț de 6 supermagazine în toată țara" (anunț publicitar pentru supermarketul Billa, 2002) – Omofonia poate fi depistată doar în cadrul contextului, ***Billa**nț* fiind format în baza identității sonore dintre numele firmei (*Billa*) și fragmentul inițial al cuvântului ***bila**nț*.

Mult mai interesant în plan grafic este următorul joc care speculează o identitate sonoră aproape completă între două cuvinte (o cvasiomofonie, în fapt):

„**(t)Artă** cu mere/dovleac/vișine" (fluturaș publicitar pentru meniul unui restaurant, FOODA, 2014).

Yaguello e de părere că majoritatea jocurilor grafice conțin o parte complementară în plan fonetic (care, la rându-i, exploatează ludicul); singura condiție necesară pentru a menține jocul este ca locutorii să fie capabili să efectueze, în mod adecvat, transcrierea fonetică omogenă potrivită (Yaguello 1981, 76-77). De pildă, într-un spot publicitar este urmărită cvasiomofonia dintre lexemul *ou* și interjecția *uou!*:

„Monte Banato – Paste cu **ou**. **Uou**!" (spot publicitar, 2004, PRO TV, AdP)

Prin intermediul calamburului se transmite faptul că pastele cu ou Monte Banato sunt atât de bune încât te fac să exclami „uou!" – interjecție specifică ideii de surpriză plăcută.

iii. În afară de calambur și de unele jocuri grafice, fenomenul omofoniei poate fi implicat și în alte tipuri de jocuri lexicale. De pildă, uneori influențează apariția de *cuvinte-valiză*, rezultate prin fuzionarea dintre fragmente de cuvinte ori dintre cuvinte întregi și alte particule de cuvinte, „ceea ce implică dublă trimitere lexico-semantică (de obicei către obiectul reclamei și calitățile sale)" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 234). Ne referim aici la acele cuvinte fuzionate care iau naștere prin includerea unui element (fragment de cuvânt/cuvânt întreg) în celălalt, în baza unei relații de omofonie/a unui corp fonetic comun[33] – „cazuri de influențe reciproce între cuvinte" (Cazacu 1956, 209):

Vekalog < *Veka* + *decalog* (numele unei campanii publicitare la produse Veka, producător de ferestre și tâmplărie PVC; campania numără zece afișe publicitare enunțând câte o „lege", 2013, IQaVeka). Această creație lexicală a luat naștere în baza omofoniei dintre numele propriu *Veka* și fragmentul inițial al substantivului ***deca****log*.

Conceptul ***Recomandar*** (creație aparținând magazinului on-line chicville.ro, referitoare la sugestiile de cadouri) este format în baza identității fonetice dintre silaba finală a verbului *a recoman****da*** și verbul *a da* > ***da****r*.

„**AEGONOMISEȘTE** acum pentru momente cheie din viața ta!" (anunț publicitar pentru serviciul de asigurări oferit de AEGON, firmă de asigurări, în parteneriat cu Banca Transilvania, 2012, Capital). Acest cuvânt-valiză este mult mai explicit, întrucât este format din contaminarea numelui propriu, al firmei *AEGON*, pronunțat [*egon*], și trunchierea formei verbale *[econ]omisești*, datorită cvasiomofoniei dintre *Aegon* [*egon*] și partea [*econ*] din *a economisi*.

Introducerea numelui firmei în corpul cuvântului-valiză constituie unul dintre artificiile cele mai utilizate în mesajele publicitare. Firma este astfel ancorată într-o comunicare originală, diferită față de cea care ar prezenta pur și simplu numele însuși (Grunig 1990, 66).

„**Showsete** – Să-ți bagi picioarele!" (slogan publicitar, ambalaj șosete Ciserom, 2014) – Omofonia dintre partea inițială a substantivului ***şo****sete* și englezismul show, pronunțat [*șou*] generează acest joc de cuvinte, care transmite ideea de „șosete speciale, care fac *show*"; „șosete atât de frumoase că fac spectacol, spectaculoase".

„**CINSTEma** – Câștigă 4 plinuri de carburant în fiecare zi, la orele 9, 12, 15 și 18" (afiș publicitar pentru concursul organizat de benzinăria Mol, septembrie-noiembrie 2015, BC1) – Cuvântul-valiză se naște din cvasiomofonia dintre cuvântul *cinste* și particula inițială și cea medială din substantivul ***ciste****rnă*. Se transmite astfel, în mod ludic, informația cum că benzinăria respectivă face cinste, în baza unui concurs, cu carburant (indicat în context prin cuvântul *cisternă*).

„Trăsniții în NATO te **râsplătesc** la Prima." (spot publicitar pentru o emisiune de comedie, 2013, PRIMA TV) – La fel, în baza unei cvasiomofonii (***râs*** – ***răs****plăti*), a luat naștere și această creație, care transmite ideea de „răsplată prin râs".

Elementul fonetic comun care determină fuzionările de tipul cuvintelor-valiză poate fi inițial, medial ori final. În reclamele din corpusul nostru, majoritatea fragmentelor care determină substituția fonetică se află la începutul cuvintelor. Deși cele cu fragment sonor comun medial permit glisarea dinspre un cuvânt înspre celălalt, favorizând pronunția, dar și „citirea" lor corectă (cf. *recomandar* – vezi *supra*), fiind, astfel, mai potrivite reclamelor, ele sunt, în mod paradoxal, mult mai sporadice în corpusul selectat.

[33] Acest tip de relații (omonimice, paronimice) care speculează asemănările formale constituie, totodată, un criteriu de clasificare a cuvintelor-valiză (Răuțu 2010, 290-293). De asemenea, pentru Blanche Grunig, cuvintele-valiză sunt, prin definiție, formate din alte două cuvinte care au o parte sonoră identică: „[...] par définition, un mot-valise ne peut faire entrer en lui que deux mots ayant un fragment phonique en commun" (Grunig 1990, 60).

iv. Omofonia este angrenată și în producerea de *deraieri lexicale*, un fenomen care, de obicei, nu este considerat diferit față de cuvintele-valiză (cf. Răuțu 2010, 289). Acestea pot rezulta prin substituții fonetice[34] puse tot în seama unor asocieri sonore sau chiar în baza identității sonore dintre fragmente de cuvinte – cf. „expresiile care constituie centrul problemei noastre: cuvinte întrebuințate în locul altora, *cu care au comun unul sau mai multe sunete la început* [s.n.]" (Graur 1970, 163), precum în exemplele de mai jos:

„Knorr Fix - Și cu asta… **pasta**! Concurs: Trimite prin e-mail la adresa knorr@antena1.ro o rețetă preferată de preparare (gătire) a pastelor. (anunț publicitar pentru concursul Knorr, în urma căruia poți câștiga o oală pentru paste și o cutie cu 22 de bucăți de Knorr Fix Spaghetti Bolognese, InfoR) – Cuvântul *basta* (< *Cu asta, **basta!***) e înlocuit, în baza identității formale, cu lexemul *pasta*, concept care concentrează cel mai bine mesajul reclamei. Putem considera că acest joc a fost favorizat de o influență de natură fonetică, sunetele [*p*] și [*b*] fiind consoane-pereche.

„PRO FM... te scoate la **tabletă**" (numele unui concurs organizat de către radio PRO FM, septembrie-noiembrie 2015, BC2) – Deraierea lexicală se creează în baza asocierii *tablă – tabletă*, cu un corp fonetic omonim (*tabl-*). Contextul extralingvistic, cu o tablă de scris în fundal și o tabletă electronică în prim plan, lămurește apropierea dintre cele două cuvinte.

„Propaganda: Freak Show – **Robo Șchiop**" (afiș publicitar pentru evenimentul Noaptea Agenților, 2012, IQaFreak) – Jocul de cuvinte ia naștere, în acest context, din asemănarea în structura sonoră, exploatată într-o manieră glumeață, între cuvântul *șchiop* și fragmentul final al numelui personajului de film *Robo**Cop***.

„Cele două cuvinte au între ele un element comun, de la care se produce «deraierea»; de multe ori însă sfârșitul lor este identic" (Graur 1970, 161). Deraierile lexicale sunt, așadar, „favorizate de unele particularități fonetice ale anumitor cuvinte, care le fac să se apropie sau chiar să se confunde cu altele" (Cazacu 1956, 214), însă „semantismul cuvântului inițial care este substituit se păstrează, așa cum se poate observa din context" (Răuțu 2010, 293).

2.3. Omografele utilizate în direcția producerii de glume sunt foarte sporadice la nivelul mesajului publicitar. Acestea se manifestă, după cum numele lor sugerează, în plan grafic, așadar exclusiv în reclamele scrise. Un exemplu de joc care se bazează pe ideea de identitate grafică ar putea fi următorul:

„Reduceri de speriat. S-**hop** ș-așa" (anunț publicitar în magazinul on-line clickshop.ro, octombrie 2015) – De fapt, aici e pusă în valoare mai degrabă o cvasiomografie (prin analogie cu conceptul *cvasiomofonie*): *hop* din engl. *shop* – particulă a numelui magazinului (despărțit și în plan grafic) e asociat cu interjecția *hop* din expresia *hop și-așa*. Despărțirea *s-hop*, marcată în scris, e, la rându-i, intenționată, după despărțirea *ș-așa*, în plan sonor grupul de litere *sh* fiind pronunțat [ș] în română. Astfel, se recreează la nivel fonic inclusiv legătura dintre ***s-*** și ***ș-*** din ***s-hop***, respectiv ***ș-așa***.

[34] „Substituția fonetică, minoră în plan formal, nu este niciodată aleatorie; ea constituie un posibil truc publicitar numai dacă determină o substituție lexicală și, prin aceasta, deturnarea semantică în direcția vizată de creatorul reclamei" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 234).

2. Efecte ale utilizării jocurilor lexicale omonimice în limbajul publicitar

Jocurile de cuvinte care implică omonimia şi alte fenomene similare se bazează pe echivoc, pe surpriză[35] şi pe dublă interpretare, iar „ca manevră lingvistică abilă, ambiguitatea reține atenția și provoacă receptorul la un exercițiu mental de recunoaștere și deconspirare a stratagemei verbale" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212). Omonimele se referă la lucruri care fac parte din contexte extralingvistice diferite, iar aducerea acestora împreună, în acelaşi context, în mod deliberat, intrigă locutorul întrucât „se actualizează simultan doi semnificați ai aceluiași semnificant. Figura [i.e. calamburul – n.n. R.P.] antrenează conotații ludice date de contextul lingvistic și de condițiile enunțării" (Parpală 2006, 171), iar „plăcerea receptorului rezultă din aceea că el trebuie să recunoască drept corect termenul «explicit», dar în acelaşi timp să accepte pe cel «implicit», care reprezintă adevăratul mesaj al comunicării" (Dragomirescu 1972, 556). Cu alte cuvinte, într-un anumit plan, un mesaj publicitar conținând un astfel de joc lexical incită, iar, pe de altă parte, lămurește și aduce explicații în plus, distrugând iluzia/surpriza – jocul omonimic prezintă astfel, două fațete ale transmiterii aceleiași informații.

De obicei, „în apropierea fortuită, neașteptată, între sunet și semnificație rezidă umorul calemburesc [...]"[36] [t.n.] (Yaguello 1981, 175), iar „un mesaj amuzant poate să-i ofere publicului o experiență plăcută"[37] [t.n.] (van Mulken *et alii* 2005, 708). În cazul cvasiomofoniei, când este implicată și modificarea formei, determinând substituții fonetice în baza unor fragmente sonore comune, „consecințele, convergente ca efect, sunt reductibile la contrastul dintre secvența fixă, stereotip-previzibilă, și secvența nou creată, conținând elementul nepredictibil", ceea ce face ca jocul să devină „procedeu fundamental de persuasiune, cu condiția ca substitutul lexical să fie cuvântul-cheie din anunțul publicitar" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 234).

„AMBIGUITATEA [subl. aut.] ca figură de stil trebuie să determine, prin echivocul semantic ori gramatical, acea întârziere a înțelegerii, acel *plăcut ocol* (încoronat de *surpriză*) *al receptării mesajului* [subl. aut.] [...] caracteristic fenomenului stilistic în general – specifice mai ales ambiguității [...]" (Dragomirescu 1972, 561). Din acest motiv, calamburul seamănă cu o ghicitoare, iar „rezolvarea unei ghicitori reprezintă o experiență plăcută, căci flatează capacitățile intelectuale ale publicului prin a-i arăta că deține cunoștințele necesare să rezolve problema. [...] Rezolvarea unei ghicitori poate stabili un raport între comunicator și public. O soluție corectă demonstrează că emițătorul și publicul său sunt pe aceeași lungime de undă. Acest sentiment poate crește atitudinea pozitivă în direcția produsului pe care îl promovează comunicatorul"[38] [t.n.] (van Mulken *et alii* 2005, 708). Aşadar, în acest mod, receptorul devine „coparticipant la formarea textului" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212); ba mai mult, după cum

[35] În limbajul publicitar, „elementul de surpriză are o triplă finalitate, urmărind să capteze atenția destinatarului și să-l implice în interpretarea enunțului publicitar, facilitând astfel memorarea" (Stoichițoiu Ichim 1997, 48). Chiar şi în cazul unui echivoc temporar, care determină receptorul să găsească destul de facil interpretarea potrivită, mesajul publicitar manifestă o forță de atracție eficientă.

[36] „[...] c'est dans le rapprochement fortuit, inattendu, du son et du sens que réside l'humour calembouresque, exclusivement oral" (Yaguello 1981, 175).

[37] „A humorous message can give the audience a pleasant experience" (van Mulken *et alii* 2005, 708).

[38] „Solving a riddle is a pleasant experience, because it flatters the audience's intellectual capabilities by showing them that they have the relevant knowledge to solve the problem. […] Solving a riddle can establish rapport between the communicator and the audience. A correct solution demonstrates that the communicator and her (sic!) audience are on the same wavelength. This feeling may increase the positive attitude toward the product the communicator is endorsing" (van Mulken *et alii* 2005, 708).

emițătorul constituie un soi de artizan al mesajului, receptorul devine „artizan" al interpretării, întrucât el reușește să edifice construcția forțat ambiguă (cf. Grunig 1990, 26)[39].

La nivelul ambiguităților structurale, care speculează omofonia (vezi *supra*, punctul 2.2.i.), jocul aparține mai multor niveluri lingvistice (fonetic, structural/sintactic, grafic/vizual, semantic), ceea ce poate crea confuzie. Glisarea aceasta, de la un nivel la altul, creând efectul unei „iluzii optice" (cf. Grunig 1990, 41), sfidând inclusiv ordinea literelor, dispuse vizual după numeroase reguli, acționează în plan psihologic, tachinează și incită destinatarul, ținându-l într-o „pendulare" între planuri până în momentul elucidării mesajului. De aceea, la nivelul receptării, acest tip de joc poate fi uneori deranjant[40].

Grafismele (vezi *supra*, punctul 2.2.ii.), acele cuvinte care se „construiesc" de regulă în jurul unui nume de firmă/produs, omofon cu o particulă dintr-un alt cuvânt, au ca scop sublinierea și, implicit, întipărirea în mintea consumatorilor, a acestui nume, a unui concept sau a ideii de bază după care entitatea comercială respectivă se ghidează. Pentru a nu mai construi elemente lexicale inedite, care prezintă riscul imposibilității de a fi interpretate optim ori pot altera forma unor cuvinte fundamentale pentru contextul respectiv, creatorul mesajului recurge astfel la un material lingvistic deja existent, întipărit în mintea publicului, care îi oferă garanția reușitei mesajului. În schimb, pentru a nu renunța complet la jocul lexical, emițătorul mizează strict pe efectul de surpriză în plan vizual, pe o excentricitate grafică – motiv pentru care astfel de reprezentări grafice ludice nu sunt utilizate decât în reclamele scrise. Totodată, acesta reușește să creeze un nou sens în interiorul unui cuvânt tocmai cu ajutorul elementului lexical subliniat grafic în baza identității de sunete dintre două cuvinte.

În ceea ce privește cuvintele-valiză care se produc datorită unor identități sonore, acea omofonie ori cvasiomofonie care le generează este și cea care permite o decodare (dar și codare) mai facilă, spre deosebire de acele tipuri de cuvinte-valiză, de pildă, care nu implică fragmente comune, ci doar alipiri de trunchieri ale unor cuvinte care nu au nimic în comun în afară de, cel mult, anumite trăsături semantice. Faptul că fiecare dintre cele două cuvinte fuzionate permite, în baza segmentului sonor comun, să fie recunoscut rapid în vorbire ori în scriere face ca aceste tipuri de creații lexicale să dispună inclusiv la nivel mental de o „proiecție" recognoscibilă pentru receptor (cf. Grunig 1990, 63), de o transpunere continuă (opusă discontinuității care caracterizează celelalte tipuri) care urmează, până într-un anumit punct, tipare cognitive obișnuite, cu care receptorul operează des. Creatorul mesajului se bazează tocmai pe acest lucru; el concepe elementul-surpriză astfel încât să nu fie banal, dar totodată, să nu mențină consumatorul într-un proces lung de gândire și să-i ofere, într-un timp cât mai scurt, plăcerea jocului, momentul amuzant. În privința deraierilor lexicale, receptorul e antrenat „la nivel mental să refacă structura unui cuvânt din care i se sugerează doar o parte, la fel cum se întâmplă cu imaginile pe care le vedem propriu-zis, fragmentate, dar pe care le refacem integral în minte pe baza unei experiențe anterioare" (Răuțu 2010, 293). Acele tipuri de cuvinte-valiză construite pe seama unei omofonii, precum și deraierile lexicale, prin definiție produse în baza identităților sonore, ating în acest mod o eficiență optimă. Mai mult, acestea respectă și principiul

[39] Cf. „În pofida aparenței ludice, uneori facile, ambiguitatea vizează receptorul cultivat, cu fină intuiție lingvistică" (Cvasnîi Cătănescu 2006, 212).

[40] Cf. „Ce phénomène de déplacement de frontières est donc bien des plus dérangeants: on ne sépare plus le ciel syntaxique de la terre phonologique, on massacre les mots... Ne peut-on mettre quelque frein à la fureur des flots? N'oublions pas en effet que, dans le cadre publicitaire, il importe de ne brutaliser les récepteurs que dans des limites décents" (Grunig 1990, 72).

economiei limbajului, după care se ghidează mesajul publicitar în general. De altfel, ca şi polisemia, omonimia şi omofonia reprezintă, la rândul lor, o economie de semne, întrucât unui semnificant unic îi pot corespunde semnificaţi diferiţi (Yaguello 1981, 173), motiv pentru care jocul omonimic este preponderent în limbajul publicităţii.

Fie că o reclamă ne surprinde, fie că ne „deranjează" (chiar şi într-un mod plăcut) printr-un calambur sau prin orice altă manifestare ludică, ar trebui să vedem, dincolo de o astfel de reacţie, o încercare de violare a logicii clasice sau naturale. De aceea, trebuie să privim textele publicitare ca pe un mijloc de îmbogăţire nu doar a cunoştinţelor noastre socio-culturale, a tehnicilor de exploatare a limbajului în scopul creativităţii, dar şi ca pe o modalitate de a ne dezvolta gândirea, raţionamentele şi modul de înlănţuire mentală a lucrurilor şi întâmplărilor cotidiene; putem astfel descoperi legi ale logicii naturale, care nu au vreun corespondent în logica clasică (Grunig 1990, 93-94). Căci „ilogismul care surprinde în lectura unui slogan nu este, de fapt, decât un simulacru al ilogismului. Altfel spus, receptorul reclamei este asaltat, surprins, prin depistarea unui «ilogism», dar (cel mai adesea), dacă e privit puţin mai îndeaproape, se poate constata că textul sloganului nu este ilogic! "[41] [t.n.] (Grunig 1990, 95).

3. Concluzii

Având în vedere că se manifestă pe mai multe planuri şi că presupune ca o singură formă (*semnificant*) să reclame mai mult de o semnificaţie (cel puţin doi *semnificaţi*), creând astfel echivoc, dar, totodată, respectând principiul economiei limbajului, necesar publicităţii, omonimia constituie instrument de bază în creaţia publicitară şi sursă principală a calamburului şi a altor manifestări ludice în diverse reclame. Jocurile lexicale omonimice reprezintă o formă reuşită de a atrage atenţia publicului, oferind, într-un singur context, posibilitatea dublei interpretări a mesajului, ceea ce produce multiple efecte în planul receptării. Tocmai de aceea limbajul publicitar a speculat pluralitatea de procedee pe care le implică acest fenomen lexical, faptul că nu numai identitatea formală, ci şi cea sonoră (omofonia ori asocierea de natură fonetică) poate fi exploatată din punct de vedere stilistic, aceasta din urmă oferind chiar mai multe posibilităţi de producere a jocurilor de cuvinte, cu rezultate inclusiv în plan grafic. Omografia, în schimb, este ocolită în publicitate, întrucât contextul de manifestare a acesteia este unul destul de complex şi nu se limitează doar la nivelul scrierii, ci implică şi planul sonor, depinzând mai ales de gradul de percepţie auditivă şi de interpretare venite din partea receptorului, pentru ca mesajul să poată fi decodat. Aceasta poate produce mai mult confuzie decât echivoc, întrucât mizează pe discordanţă între scriere şi pronunţie, iar dacă receptorul nu dispune de un simţ lingvistic mai dezvoltat sau de cunoştinţe mai ample, jocul riscă astfel să eşueze.

Din materialul lingvistic analizat, rezultă că aproape orice tip de omonimie este utilizată în reclame cu scopul creării de calambururi: omonimie lexicală, omonimie lexico-gramaticală şi mai puţin cea gramaticală, omonimie frazeologică, omonimie onomastică, omonimie interlingvistică, omonimie la nivelul abrevierilor. Omofonia rămâne însă un fenomen de preferat printre publicitari, întrucât, dincolo de calambur, poate da naştere la numeroase alte jocuri lexicale care, în mare parte, şi-au dovedit eficacitatea în reclame, îndeplinind mai multe nevoi ale discursului publicitar (originalitate; economie lingvistică;

[41] „[...] l'illogisme qui étonne à la lecture d'un slogan n'est en fait qu'un simulacre d'illogisme. Autrement dit encore, le récepteur de publicité est assailli, étonné, par la perception d'un «illogisme», mais (le plus souvent), si l'on y regarde d'un peu plus près, on constate que le texte du slogan n'est pas illogique!" (Grunig 1990, 95).

produc amuzament şi plăcere estetică; au caracter criptic, de ghicitoare, angrenând publicul în deslușirea informației).

O mare parte dintre aceste jocuri, indiferent că implică omonimia ori doar omofonia, pun în evidență un nume comercial sau implică un lexem al cărui referent reprezintă produsul/conceptul căruia i se face reclamă. În general, calamburul onomastic implică nume de firmă/produse suficient de cunoscute publicului, întipărite în memoria acestuia, astfel încât să permită posibilitatea decriptării, cu ușurință, a informației transmise. Totodată, repetarea acestui nume, în moduri ludice, constituie un mijloc prin care se asigură întărirea încrederii consumatorului în marca respectivă; astfel, orice reactualizare de acest tip este similară unui proces de *update* în ceea ce priveşte memoria clientului, fiind, în acelaşi timp, un joc cu memoria acestuia. De cealaltă parte, dacă un nume de produs/firmă, mai puțin cunoscut sau chiar deloc, este prezentat publicului în acest mod ludic, cresc şansele ca acesta să fie mai ușor de reținut, întrucât, după cum am discutat mai sus (vezi *supra*, punctul 3.), există o tendință ca receptorul să asocieze plăcerea experimentată prin jocul lingvistic cu produsul în sine și să se lase convins.

Jocurile omonimice și omofonice sunt întrebuințate, în egală măsură, în textele publicitare scrise, precum şi în spoturile publicitare din audiovizual, ceea ce probează multitudinea de forme în care se pot realiza. Adesea sunt explicate prin componenta iconică, depinzând de contextul general/macrocontext, dar acest lucru nu constituie o regulă specifică. De altfel, şi reclamele scrise mizează pe multiple trucuri grafice ca să indice un joc de cuvinte voit (cf. grafismele, aglutinările ludice etc. – vezi *supra*). Faptul că jocurile omonimice şi omofonice sunt frecvente inclusiv în limbajul publicitar relevă faptul că au succes în acest domeniu şi acest lucru credem că se datorează fenomenului în sine, destul de reprezentativ pentru limba română, în general. Mai mult, omonimia constituie un tip de relație inerentă limbajului, în baza căreia mintea umană stochează în general cuvintele. Din câte am putut observa, publicitatea, ca orice discurs de tip persuasiv, cunoaşte foarte bine acest lucru.

Referințe bibliografice

Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Cazacu, Tatiana. 1956. *Observații și cercetări experimentale cu privire la «contaminări»*, în „Studii şi cercetări lingvistice", VII, 3-4, p. 207-231.

Chelaru-Murăruș, Oana. 2010. *Nume, porecle, semnături ironice în paginile „Academiei Caţavencu"*, in Rodica Zafiu, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae, Florentina Sâmihăian (coord.), *Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze*. II. *Pragmatică și stilistică*, București: Editura Universității din București, p. 175-184.

Comloşan, Doina, Borchin, Mirela. 2002. *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)*. Timișoara: Excelsior Art.

Cruse, D.A. 1987. *Lexical Semantics*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.

Cvasnîi Cătănescu, Maria. 2006. *Capitolul 5. Retorică publicitară*, in Retorică publicistică – de la paratext la text. București: Editura Universității din București.

Dragomirescu, Gh. N. 1972. *Ambiguitatea ca figură de stil*, în „Limba română", XXI, 6, p. 555-561.

Duchàček, Otto. 1962. *L'homonymie et la polysémie*, în „Vox Romanica", 21, p. 49-56.

Graur, Al. 1970. *Deraieri lexicale*, in *Scrieri de ieri și de azi*. București: Editura Științifică, p. 160-167.

Grunig, Blanche. 1990. *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*. Paris: Presses du CNRS.

Hoarță Lăzărescu, Luminița. 1999. *Sinonimia și omonimia gramaticală în limba română*. Iași: Editura Cermi.
Hristea, Theodor (coordonator). 1984. *Sinteze de limba română*, ediția a treia revăzută și din nou îmbogățită. București: Albatros.
van Mulken, Margot, van Enschot-van Dijk, Renske, Hoeken, Hans. 2005. *Puns, relevance, and appreciation in advertisements*, in Journal of Pragmatics, 37, p. 707-721.
Parpală, Emilia. 2006. *Introducere în stilistică*. Ediția a III-a, revizuită și adăugită. Craiova: Editura Universitaria.
Popescu, Raluca. 2014. *Creativitatea lexicală ca mijloc de persuasiune în textul publicitar*, in Claudiu Marian Bunăiașu, Xenia Negrea, Alina Țenescu (coord.), *Creativity, Imaginary, Language*, Craiova: Editura Sitech, p. 80-96.
Răuțu, Daniela. 2010. *Despre cuvintele telescopate din presa actuală. Teorii, procedee și valori*, in Rodica Zafiu, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae, Florentina Sâmihăian (coord.), *Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze*. II. *Pragmatică și stilistică*, București: Editura Universității din București, p. 287-295.
Stoichițoiu Ichim, Adriana. 1997. *Strategii persuasive în discursul publicitar (II)*, în „Limbă și literatură", III-IV, p. 45-54.
Yaguello, Marina. 1981. *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Paris: Éditions du Seuil.

Sigle

GLR, I - ***Gramatica limbii române*. I. *Cuvântul*. 2008. Tiraj nou, revizuit. București: Editura Academiei Române.

Surse

Agenda = Almanahul „Agenda", Timișoara;
AdP = http://www.adplayers.ro/articol/Conturi-5/GMP-a-sedus-Monte-Banato-922.html, accesat ultima oară în data de 04.12.2014;
BA = http://brandalert.ro/tag/puiuldobrogeanstiicepuipemasa/, accesat ultima oară în data de 04.12.2014;
BC1 = http://www.bestconcurs.ro/index.php?r=main/arhiva&m=9&y=2015, accesat ultima oară în data de 12.02.2016; BC2 = http://www.bestconcurs.ro/post/Castiga+una+din+cele+30+de+tablete+Vonino+Orin+QS, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
Bookuria = http://www.bookuria.info/, accesată ultima oară în data de 08.09.2014;
BT = https://www.bancatransilvania.ro/oferta-dragobt/, consultat ultima oară în data de 23.02.2015;
C. = http://www.cago.ro/catalog-internity/internity-te-paste-o-oferta-imbatabila-fie-ca-iti-iei-telefon-sau-tableta-22-martie-15-aprilie-4308, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
Capital = http://www.capital.ro/detalii-articole/stiri/aegon-si-banca-transilvania-au-decis-sa-extinda-campania-aegonomiseste-acum-pentru-momente-chei.html, accesat ultima oară în data de 04.12.2014;
Carrefour = catalog de oferte al hipermarketului „Carrefour", 20.03-26.03.2014; 22.05-04.06.2014; 19.06-2.07.2014;
CeRe = http://www.ce-re.ro/asa-se-cere7, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
clickshop.ro, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
Em = http://exploremag.ro/index-wp.php/?p=5797, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
Eventim = www.eventim.ro, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
FOODA = www.fooda.ro, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IaaFarmec = http://www.iaa.ro/Articole/Comunicate/Ofera-un-cadou-cu-farmec-in-luna-indragosti%C8%9Bilor/8317.html, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
IaaLays = http://www.iaa.ro/Articole/Stiri/Antreneaza-%C8%9Bi-sim%C8%9Burile-pentru-gustul-in-forma-maxxima-cu-noile-lay-s-maxx/7501.html, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;

InfoR = http://www.info-regulamente.ro/knorr-fix-si-cu-asta-pasta2/, accesat ultima oară în data de 25.11.2014;
IQaBest = http://www.iqads.ro/articol/22133/bestads-2005-anul-replicilor-greu-de-uitat, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
IQaBT = http://www.iqads.ro/creatie/33135/banca-transilvania-sucursala-roma-come-stai, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaCeRe = http://www.iqads.ro/creatie/35213/cere-cere-o-schimbare, accesat ultima oară în data de 07.12.2014;
IQaDanone = http://www.iqads.ro/creatie/35456/danone-black-sea-2014, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaFreak = http://www.iqads.ro/creatie/24254/propaganda-noaptea-agentiilor-2012-freak-show-robo-schiop, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaFunky = http://www.iqads.ro/creatie/30309/funkydonkey-copac, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaIris1 = http://www.iqads.ro/creatie/34582/iris-titan-shopping-center-lara-pantofara-in-titanii-cumparaturilor, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaIris2 = http://www.iqads.ro/creatie/34590/iris-titan-shopping-center-sopperman-in-titanii-cumparaturilor, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaPrigat = http://www.iqads.ro/creatie/16653/prigat-limonada-cu-menta-plaja, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
IQaPurcari = http://www.iqads.ro/creatie/32249/purcari-vindinmoldova-vin, accesat ultima oară în 12.10.2013;
IQaRomtelecom = http://www.iqads.ro/creatie/5438/romtelecom-dolce-familia-telcu, accesat ultima oară în 12.10.2013;
IQaUNA = http://www.iqads.ro/creatie/32392/una-de-la-ing-print, accesat ultima oară în data de 12.02.2016;
IQaVIP = http://www.iqads.ro/creatie/27915/vip-de-ce-sa-intru-in-voluntari-pentru-idei-si-proiecte, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
Mega = broşura „Mega" a supermarketului Mega Image, 24.10.-19.11.2013; 24.04.-20.05.2014;
Papa = http://papasam.ro/, accesat ultima oară în data de 15.10.2014;
PCG = www.pcgarage.ro, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
PRIMA TV
PRO TV
PRLays = http://publicitateromaneasca.wordpress.com/2013/01/29/reclama-lays-am-bani-de-luat/, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
PRubernuts = http://publicitateromaneasca.wordpress.com/2013/04/16/reclama-ubernuts/, accesat ultima oară în data de 09.10.2014;
Str = http://www.strategic.ro/publicitate/cap-next-si-murfatlar-vin-cu-dar-la-nunta.html, accesat ultima oară în data de 12.02.2016

Cristina SICOE
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Inovații semantice de origine sârbă în subdialectul bănățean

Abstract: (Serbian loans which present innovations in meaning in Banat's subdialect). Lexical loans, when they are borrowed by a new lexical system undergo a series of transformations and adaptations and possible deviations from the meanings they had in the original language. Given this journey that loans generally have when entering into another language, and analyzing the corpus of Serbian words from the studied literature, we identified several loans that feature innovations in meaning and-presented and analyzed them. Based on these loans we have tried to note which is the general direction of development, from a semantic point of view, of the Serbian elements in Banat's dialects, viewed through the prism of the dialectal literature. Literary texts have given us in some cases important clues on how some loans have changed the original meaning of which were taken from the Serbian language, since it is known that an important role in changing the meaning of a word lies also the context in which it begins used.
What is noteworthy in terms of semantic change is that they are caused and influenced by multiple factors of varied nature. Semantic developments express an evolution in thinking, but also in the changes of meaning are reflected the continual transformations of society, semantic adaptation being largely influenced by the cultural specificity of each society. For this reason in many cases it is quite difficult to reconstruct the semantic evolution of a word, that requiring an interdisciplinary research.

Keywords: lexical loans, semantic development, subdialect, dialectal literature.

Rezumat: Cuvintele, în momentul pătrunderii într-o limbă nouă, încep o altă viață, se transformă și se adaptează, în funcție de sistemul lexical al limbii respective. Încadrarea elementului împrumutat în noul sistem lexical, precum și interacționarea acestuia cu sensuri și cuvinte din limba primitoare (sinonime, antonime, sensuri contextuale), poate crea „devieri" de la sensurile, nuanțele și uzurile cu care acesta a funcționat în limba de origine. Modificările de sens pe care le pot suferi cuvintele sunt variate, de la generalizări și extensii la specializări, restrângeri și concretizări semantice.
Ceea ce ne propunem în lucrarea noastră este să observăm împrumuturile sârbești din punctul de vedere al evoluției semantice a acestora în graiurile bănățene. Vom încerca să tragem câteva concluzii referitoare la factorii care au provocat aceste schimbări, precum și la mecanismele implicate în realizarea modificărilor semantice. Ne vom fundamenta concluziile pe analiza mai multor surse lexicografice, având în același timp și suportul textelor dialectale studiate, care ne permit observarea împrumuturilor în context, deoarece, după cum afirmă și V. Bahnaru, „se știe că între sensul cuvântului și context există o anumită interdependență și o anumită intercondiționare. Sensul în multe privințe este determinat de actualizarea cuvântului într-un anumit context, contextul, la rândul său, precizează și clarifică sensul cuvântului".
Mutațiile semantice sunt cauzate și influențate de factori multipli, de naturi diferite. În primul rând, dezvoltările semantice exprimă o evoluție în gândire, dar, de asemenea, în schimbările de sens se oglindesc și permanentele transformări ale societății.

Cuvinte-cheie: împrumuturi, subdialect, evoluție semantică, literatură dialectală.

> „Noțiunile umane nu sunt imobile, ci se află în perpetuă mișcare, iar studierea lor necesită întotdeauna examinarea mișcării noțiunilor, a legăturii lor, a trecerilor lor reciproce" (Bahnaru 2009, 170).

Cuvintele, în momentul pătrunderii într-o limbă nouă, încep o altă viață, se transformă și se adaptează, în funcție de sistemul lexical al limbii respective. Încadrarea elementului împrumutat în noul sistem lexical, precum și interacționarea acestuia cu sensuri

şi cuvinte din limba primitoare (sinonime, antonime, sensuri contextuale), poate crea „devieri" de la sensurile, nuanțele și uzurile cu care acesta a funcționat în limba de origine.

Astfel, sub impulsul mai multor categorii de factori, lingvistici şi extralingvistici, unele cuvinte își modifică sensul în limba primitoare. Factorii care determină evoluția semantică a unor cuvinte împrumutate sunt multipli, majoritatea lingviștilor delimitând trei grupe de factori principali: factori lingvistici, psihici şi social-istorici. Dintre aceştia se pare că factorii social-istorici influențează cel mai puternic schimbările care au loc în limbă. Aceştia fac referire la absolut toate sferele vieții social-economice, fiind determinați de dezvoltarea științei, tehnicii, culturii, politicii, economiei, moravurilor, moralei, dreptului, religiei etc. În opinia lui V. Bahnaru acest tip de factori „au caracter universal, sunt comuni pentru toate limbile lumii, în timp ce realizarea lor concretă în fiecare limbă are caracter individual, fapt ce constituie specificul fiecarei limbi concrete" (Bahnaru 2009, 175). Autorul dă drept exemple unele expresii româneşti determinate de specificul dezvoltării istorice a poporului roman precum *a fi turc* sau *a vorbi turceşte*.

Făcând referire la impactul pe care condițiile social-istorice îl au asupra limbii T. De Mauro notează:

> „Societățile sunt acelea care, prin istoria lor diversă, determină semnificațiile și semantica este cea care se plasează în punctul de întâlnire dintre complexitatea istorică a realității pe care o studiază și complexitatea istorică a culturii care se reflectă asupra acestei realități ... obiectul său este rezultat și condiție a caracterului istoric, grație relațiilor de condiționare reciprocă ce leagă semnificarea de împrejurările istorice ale fiecărei comunități umane." (De Mauro 1978, 202).

În ceea ce privește factorii psihici, aceştia sunt determinați de scopul comunicării, întrucât vorbitorul vrea să sublinieze dorința sa de a intensifica sau modera expresia, dezvoltându-se astfel nuanțe de sens sau chiar evoluții de sens. V. Bahnaru menționează ca procese concrete de actualizare a factorilor psihici tabuizarea, eufemizarea şi disfemizarea (Bahnaru 2009, 175). Autorul descrie cele trei procese ca fiind: *tabuizarea* − o interdicție a cuvintelor dictată de superstiții. Pentru a denumi obiecte și ființe redutabile sunt folosite alte unități lexicale, ca urmare a modificării semanticii lor; *eufemizarea* constă în substituirea cuvintelor ce evocă direct idei jenante ori penibile pentru auditor sau cititor, prin alte cuvinte cu sensul modificat, care voalează ideea în cauză, în aşa măsură încât efectul este redus la minimum, eufemizarea fiind o urmare directă a pudorii, a delicateței, a nivelului de cultură a vorbitorului; iar *disfemizarea* face referire la brutalizarea, vulgarizarea, folosirea exagerată a cuvintelor şi expresiilor din stilul familiar[1].

Aşa cum am văzut, în momentul în care pătrund într-o altă limbă decât cea de origine, sub acțiunea unor factori multipli, împrumuturile pot suferi anumite evoluții de sens sau nuanțări ale sensurilor. Modificările de sens pe care le pot suferi cuvintele sunt variate, de la generalizări şi extensii la specializări, restrângeri şi concretizări semantice (v. Suciu 2009, 206).

Având în vedere felul în care unele împrumuturi au evoluat din punct de vedere semantic, G. Mihăilă identifică două tipuri de cuvinte (Mihăilă 1960, 230):

a. Cuvinte care și-au lărgit înțelesul, prin dezvoltarea sferei semantice.
b. Cuvinte care în urma unor specializări și devieri au primit sensuri noi.

[1] Pentru detalii referitoare la cele trei procese precum și exemplele oferite de autor vezi V. Bahnaru, 2009, 176-178.

Autorul identifică două aspecte esențiale care cauzează schimbarea sensului: în primul rând, este vorba de uitarea treptată a sensului originar care favorizează schimbarea sensului, iar, în al doilea rând, chiar noul înțeles pe care îl primește cuvântul contribuie la uitarea formei inițiale. Această uitare este provocată de particularitățile limbii care preia împrumutul, precum și de folosirea acestuia în contexte noi (Mihăilă 1960, 231).

Alte cuvinte suferă așa-numitul proces de „mutație semantică"[2], care reprezintă schimbarea radicală a sensului, deosebirea între sensul originar, din limba donatoare, şi noul sens, dobândit pe teritoriul noii limbi, fiind extrem de mare.

După cum se poate observa, împrumuturile se află într-o continuă mișcare și transformare pe teritoriul limbii în care au pătruns, însă aceste schimbări implică anumite mecanisme, iar, în opinia lui E. Suciu, principalele mecanisme de modificare a sensului cuvintelor sunt: metafora, metonimia, sinecdoca, hiperbola, ironia, între timp ce formele de bază ale schimbărilor semantice sunt extensia, restricția, abstractizarea, concretizarea, înnobilarea, deprecierea, polarizarea (Suciu 2009, 12). Considerăm că alături de aceste mecanisme trebuie amintite încă două procedee de realizare a împrumutului, cu efecte asupra semantismului cuvintelor, și anume condensarea lexico-semantică[3] și calcul lexical, care constă fie în formarea unui cuvânt nou din material indigen sau autohton și după un model străin, a cărui structură este imitată, fie aduce „un sens nou la un cuvânt vechi, sub influența corespondentului semantic străin care îl conține și care are sensul tradițional al cuvântului românesc" (Zugun 2000, 173-175).

Ținând cont de aceste coordonate teoretice, ceea ce ne propunem în această lucrare este să observăm împrumuturile sârbești[4] din punctul de vedere al evoluției semantice a acestora în graiurile bănățene. Vom încerca să tragem câteva concluzii referitoare la factorii care au provocat aceste schimbări, precum și la mecanismele implicate în realizarea modificărilor semantice. Ne vom fundamenta concluziile pe analiza mai multor surse lexicografice, având în același timp și suportul textelor dialectale studiate, care ne permit observarea împrumuturilor în context, deoarece, după cum afirmă și V. Bahnaru:

> „se știe că între sensul cuvântului și context există o anumită interdependență și o anumită intercondiționare. Sensul în multe privințe este determinat de actualizarea cuvântului într-un anumit context, contextul, la rândul său, precizează și clarifică sensul cuvântului" (Bahnaru 2009, 185).

De obicei, sensul de bază al unui cuvânt, mai este denumit și *sens primar* sau *sens etimologic* (Bucă, Evseev 1976, 53), deoarece este dat de regulă de sensul etimonului, de la care derivă ulterior alte sensuri. Datorită utilizării îndelungate a acestora în diferite medii sociale, profesionale, în diferite zone geografice, cuvântul își îmbogățește sensurile reflectând lărgirea posibilităților cunoașterii umane, și în același timp, tendința spre expresivitate și plasticitate a exprimării (Dumistrăcel 1980, 81).

---

[2] Sintagmă folosită de G. Mihăilă 1960, 237.

[3] În accepția lui E. Suciu condensarea lexico-semantică constă în „omiterea unuia sau a mai multor elemente constituente ale unui grup sintactic stabil (o sintagmă), care se prezintă uneori în formă de cuvânt compus, și reținerea din acest grup a uni singur element, în care se acumulează, se comprimă, se condensează semantismul întregului grup sintactic, respectiv al compusului originar. În acest fel se obține un nou cuvânt, parțial identic cu baza, dar cu învelișul sonor mai scurt; el preia înțelesul întregii formații complexe, originare". (Suciu 2009, 12). Pentru mai multe informații și exemple referitoare la condensarea lexico-semantică a se vedea studiul lui E. Suciu în care autorul face o analiză detaliată a fenomenului.

[4] Vom face referire numai la împrumuturile identificate în literatura studiată.

O primă observație care trebuie făcută este că, în majoritatea cazurilor studiate de noi, împrumuturile efectuate de română din sârbă au pătruns în limba noastră cu aceleași sensuri sau cel puțin foarte apropiate de sensurile cu care sunt folosite în limba sârbă. Un alt aspect care trebuie remarcat este și faptul că, în cazul cuvintelor care sunt polisemantice în limba sârbă, limba română a preluat termenul numai cu unul sau două sensuri, de foarte multe ori dezvoltând sensuri noi pe teritoriul limbii române.

Deși numărul cuvintelor care prezintă modificări semantice nu este mare, în cele ce urmează le vom prezenta pe cele identificate de noi în literatura studiată:

abărăbari interj. – Deși provine din adverbul **barabár** având sensurile de „în șir, în rând", folosit în Banat și cu sensurile „egal, asemenea, deopotrivă", „în rând, în linie, alături, paralel", având ca etimon sb. *barabar*, cu aceleași semnificații, în text este folosit cu valoare de interjecție; ca formula de salut, mulțumire pentru o urare, consolidarea unei alte mulțumiri: „*Las-că-i bine …Să fiț sînătoș. Abărăbari…*" (Boldureanu 2011, p. 422). Autorul menționează următoarele semnificații ale interjecției: „Toate cele bune, toată fericirea! Ocolească-te orice necaz!". În acest caz, credem că avem de-a face cu o evoluție de sens care a avut loc în dialectul bănățean. În româna uzuală, ca răspuns la o urare, se folosește expresia „mulțumesc la fel!", credem că în dialectul bănățean cuvântul „abărăbari" a înlocuit expresia românească, păstrând numai într-o anumită măsură sensul din sârbă („De asemenea, la fel").

agúd s.m. (Reg) „dud". În Banat și Oltenia este folosit în varianta *iagod***,** formă identificată și de noi în text (*Dîntr-un iagod zbear-o zaică, mă mir cum n-o doare ciocu* … (Boldureanu 2010, p. 140). Autorul notează pentru apariția din acest text sensul de „măr", ceea ce ar marca o evoluție semantică, deoarece sb. *iagoda* denumește orice fruct cu formă de fragă[5]. Ignorând sensul pe care autorul îl menționează pentru apariția în text, putem spune că în graiurile bănățene termenul a suferit o restrângere de sens, făcând referire la un singur fruct sau pom fructifer, dudul.

avlíe (avlíi), s.f. pe lângă sensurile de „curte", „ocol" cu care este folosit și în limba sârbă, acesta a mai dezvoltat pe teren românesc și sensul de „cimitir" (Gămulescu 1974, p. 222) < sb. *avlija* (*Lumea împânzise ulița mare dintr-un capăt într-altul, de la râu și până în avlia bisericii*. (Petniceanu 2005, p. 233). În exemplul nostru, acesta poate funcționa cu ambele sensuri și de curte, și de cimitir, dacă avem în vedere că, cel puțin în mediul rural, cimitirul este poziționat în așa-zisa „curte a bisericii".

băbăluc s.m. folosit în Banat și regiunile învecinate numai în expresia *Din băbăluc* „din moși-strămoși, din timpuri străvechi" < sb. *babaluk* „patrimoniu, bunuri patrimoniale, moștenite de la tată", în limba sârbă nu se folosește într-o expresie similară, cu același sens. Dacă luăm în considerare și sensul de „bătrân" menționat de DLRM, cel mai probabil avem de-a face cu o lărgire a sensului, dezvoltată pe teren românesc. (*Avem și vorbe dă străluc / și d'-ăle care-s cu bucluc / ugice-aici* ***din băbăluc****.* (*Paorii*, p. 5)

blagă s.f. pe lângă sensurile cu care este folosit în limba sârbă de „bogăție, avere", în literatură l-am înregistrat cu sensurile de „bunătate" sau „lucru bun" așa cum reiese din exemplele următoare: (*Cred că m-o bătut dă șiudă / C-am strâcat* ***blaga*** *dă soc.* (Andraș 2005, 16).
Văsîlă, ***blago*** *dă cińe! Ţ-ai luat grija dă pră cap! Dumńedzău să-l ierce!…* (Antologie 2011, p. 386); *Lu Florea-i schinceie ochii dă vesălie. Cum i-o dat Dumńedzău în gând să să ducă prîn târgu oilor să găsască așa „****blagă****" dă ńevastă și să-ș vadă d-odată tot viitoriu, śe în*

[5] Conform *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, vol. 1-6, Novi Sad: Matica Srpska; Zagreb: Matica Hrvatska, 1990.

faptu dzîlii era ńegru şî posomorît, atâta dă luminos şî sănin, ca ochii Măgdălinii. (Boldureanu 2011, p. 280).
În exemplele prezentate este evident că termenul a suferit o extensie de sens în graiurile bănățene.

căpără s.f. În afară de sensul de „arvună" pe care îl are și în limba sârbă, în Transilvania şi Banat, acesta a dezvoltat și sensul de „arvuna dată de pretendent, la definitivarea acordului cu logodnica" (Gămulescu 1974, p. 224). În text a fost identificat sub forma verbului *a căpări. ([...] fata lu Pătru o vorbit la tălifon, ń-o căpărit locurili pîntru dzăśe dzîle* … (Boldureanu 2010, p. 209).

carabă s.f. dacă în mod normal, atât în română cât și în sârbă, acest cuvânt este folosit cu sensul de **„**fluier", și de această dată textul ne revelează folosirea termenului în sens figurat, metaforic, exprimând un sentiment de autoironie. Avem de-a face cu o lărgire a sensului, cu un transfer de sens, sunetele caracteristice ale instrumentului denumit prin acest cuvânt fiind folosite, în sens metaforic, pentru a exprima anumite trăsături ale oamenilor: *babă-cărabă* „babă cârâitoare, care vorbește prea mult". (*Că mi-s muiere bătrână, babă-cărabă, cumă-i dzîsa, şî nu-m stă bińe să fac vorbe şî să îmblu cu minśuni*. (Boldureanu 2011, p. 411); (*Da. Întâi cu căraba, atunś cu drâmbońala, dă m-or trecut sudorile dă moarce…* (Boldureanu 2011, p. 375). În cele două exemple prezentate de noi, se poate observa folosirea cuvântului cu ambele sensuri.

clăbăț s.f. față de sensul general de „căciulă", „pălărie", pe care îl are în limba sârbă, în subdialectul bănățean a suferit o specializarea a sensului, denumind numai un anumit tip de căciulă și anume „căciulă din blană de oaie" < sb. *klobuc* „căciulă"; (*Ion Sucală, mic cât pușca, / cu clăbățu pră ureche / să râge ca proasta-n târg / parcă-i apucat de streche* (*Paorii*, p. 22)

cleánț (cleánțuri), s.n. pe lângă sensurile „pas, defileu, trecătoare", cu care este folosit și în limba sârbă < sb. *klanac* „strâmtoare, trecătoare între doi munți, două piscuri", pe teritoriul limbii române, printr-un transfer de sens, acesta a mai dezvoltat și sensul de „stâncă", după cum se poate observa și din exemplul următor: *Din vârful cleanțului se vede de la kilometri oricine s-ar apropia.* (Birou 2011, p. 37).

dripi, vb. în limba română este folosit cu sensurile de „a bătători, a bătuci", „a strivi iarba, florile" (DLRM), iar în limba sârbă verbul *drpati* înseamnă „a târî, a rupe, a smuci, a ciupi". După cum putem observa în limba română, deși denumește sensul general de „a distruge ceva", acesta a suferit o specializare de sens, exprimând o anumită modalitate de distrugere (prin bătătorire, strivire și nu prin smucire ca în limba sârbă). (*Ne-o călcat șî ne-o dripit / „Steaua dă la Răsărit"*. (Bencei 1999, p. 8)

fras s.n. având sensurile inițiale, atât în română, cât și în sârbă, de „gastralgie infantilă", „boală a copiilor, caracterizată prin crampe", pe teren românesc a dezvoltat un nou sens de „fraimon, naiba" fiind folosit în imprecații. Noul sens pe care l-a dobândit în limba română poate fi remarcat și în exemplele următoare: *Fras! Nu știe nimic.* (Petniceanu 2005, p. 155) / *Venea în piața Iozefin, între coșuri, gara e aproape, azi o ceapă, mâine o ridichie, poimâine o legătură de pătrunjel, apoi o căpățână de țelină, și al meu cu cunoștințele lui în Calea Ferată, dar-ar frasu în ele să dea, a băgat-o vânzătoare la magazinul din Primăria Veche.* (Petniceanu 2005, p. 157). Explicația unei asemenea mutații semantice necesită o cercetare interdisciplinară, pentru că, din punctul nostru de vedere, această evoluție de sens trebuie pusă în legătură cu imaginarul tradițional, cu anumite credințe și practici tradiționale. Probabil și în acest caz, ca și în cel al termenului *izdat*[6], putem lua în considerare explicația lui D. Gămulescu, care explică sensul de „drac", pe care cuvântul *izdat* l-a primit în limba română, prin faptul că se credea că aceste colici stomacale sunt produse de dușmani, prin vrăjitorii cu ajutorul diavolului (Gămulescu 1974, 143).

gubáv adj. pe lângă sensurile de „lepros, bubos, plin de bube” similare celor din limba sârbă, printr-o extensie de sens, a primit în limba română și semnificația de „bolnăvicios, lipsit de putere, slab”, primul sens fiind considerat drept învechit de către dicționare (vezi DER).

jig s.n (reg.) (Banat) împrumutat cu același sens ca și în sârbă „semn făcut cu fierul roșu pe corpul animalelor, semn cu care se înfierează oile și caprele (la urechi)”, acest cuvânt a suferit o lărgire de sens în limba română, dicționarele înregistrându-l și cu semnificația de „arsură pe esofag după bețiii, mâncăruri grase sau grele; jărăgai, jigăraie, pirozis, râgâială” (MDA), cel de-al doilea sens al cuvântului dezvoltându-se pe teritoriul românesc, prin asocierea simptomelor organice cu cele ale unei înfierări.

lom (lómuri), s.n. intrat inițial în limba română cu sensurile de „rest, fragment, bucată”, sensuri similare celor din limba sârbă în care denumește „grămadă de resturi, gunoi”, acesta a suferit în limba română o deplasare semantică și morfologică, prin forma adjectivală *lomuit*, derivat românesc de la *lom*, cu sensul de „extenuat, obosit, stors de vlagă”. (*Sara-ș śerńe lin marama / Prăstă satu ostănit. / Să întoarśe dă la holdă / Paorili lomuit.* (Boldureanu 2010, p. 61).

mezdreală s.f. (reg.) „parte inferioară a pieilor netăbăcite” (Transilvania, Banat), **„**cuțitoaie”. DLRM consideră că este un derivat cu sufixul *–eală* de la verbul *a mezdri*, MDA tratează separat verbul *a mezdri*, cu sensul „a jupui, a curăța de carne și de păr, a ciopli cu mezdreaua”, având ca etimon verbul sârbesc *mezdriti*, iar, pentru varianta nominală, în forma *mezdrea*, menționează sensurile de mai sus, precizând o dublă etimologie, sârbă și bulgară < *bg. мездря*, *sb. mezdra*. În limba sârbă *mezdra* este folosit cu sensul de „membrană, mucoasă”[7] neavând sensul atestat pentru regiunea Banatului. Din această cauză, considerăm că în limba română a avut loc un transfer de sens, prin analogie, un transfer metonimic între denumirea acțiunii și obiectul prin care se realizează acțiunea.

mulă s.f. pe lângă sensul de „catâr” în limba română, a dezvoltat și un nou sens de „om slăbuț, prostuț” (*Mulă măndrălită, moleșîtă și măscărită / Mozomainâ nătrăbuită și năoplășcită.* (Boldureanu 2010, p. 133)

năhod s.(m?) în Banat semnifică „spirit rău, strigoi”, iar, ca sinonim etnologic, menționăm sensul de „vârcolac” (sursa I. V. Boldureanu), deși în limba sârbă *nahod* are sensul de „copil găsit”; (în text a fost înregistrat în forma *năhoace* „duhuri rele, arătări, strigoi”: *„Or fi scarva năhoace, o muroni o fi?” (Paorii*, p. 31). Este un cuvânt interesant din punctul de vedere al transformărilor semantice, deoarece, și în acest caz, similar cu cele ale lui *fras* și *izdat*, avem de-a face cu o mutație semantică totală, care credem că are la bază un proces de tabuizare[8] determinat de anumite superstiții, credințe sau practici tradiționale. Și în această situație ar fi nevoie de o cercetare interdiciplinară pentru clarificarea modului și rațiunilor care au stat la baza acestei evoluții de sens.

treám s.n. pe lângă sensurile din sârbă de „clădire anexă folosită printre altele și ca magazie de alimente”, „cămară”, în limba română a mai dezvoltat și sensul de „staul”; (− *Curi, nu mai sta și ad-o lui uică-tu Lae ciocanu și barosu de sub tream.* (Petniceanu 2005, p. 196).

zarțale s.f. termenul a evoluat prin analogie de la sensul de oglindă (sb. *zrcalo* „oglindă”, DER) din limba sârbă, la cel de „ochelari” în Banat, folosit cu forma de plural. (*Baș acu o săptămână / Dă doctoriță trimes / Zârților să schimb ocheți / Ăl mare păstă zârțari /M-o trimis la preumblare* … (Andraș 2005, p. 17).

[7] *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, vol. 1-6, Novi Sad: Matica Srpska; Zagreb: Matica Hrvatska, 1990.
[8] În sensul pe care îl dă V. Bahnaru 2009, 176.

zătri ~ésc și acest verb a suferit o mutație importantă de sens în Banat, unde este folosit cu sensul de „a face să întârzie”, sens total diferit de cel din limba sârbă, unde este folosit cu sensurile: „a face să nu mai existe; a șterge de pe fața pământului; a nimici; a prăpădi, a distruge”. Evoluția semantică este marcată și prin folosirea în context a verbului cu sensul menționat: *Așa rămâne. N-am să zătresc o clipă*. (Petniceanu 2006, p. 115)

Un exemplu interesant este cel al lui *ocnă*, care, în mod normal, se întrebuințează în limba română cu sensurile de „salină, mină de sare”, „muncă silnică pe viață, care se făcea odinioară în saline cu ocnașii”, chiar și cu cel de „închisoare”. În Banat însă, este folosit cu încă un sens, cel de „gură a podului”, „deschizătură în acoperișul podului șurii”, „horn”, „fereastră”, semnificație cu care l-am identificat și în text: *Adăpă vaca, aruncă o pală de otavă în iesle, cu furconiul din ocna podului, și-l lăsă liber pe Mișcu să sugă*. (Petniceanu 2005, p. 138). În acest caz, este vorba de un calc semantic, noul sens pe care limba română l-a preluat din limba sârbă adăugându-se sensurilor cu care cuvântul funcționează în limba noastră.

Pe parcursul lucrării noastre ne-am propus să discutăm câteva elemente de vocabular reprezentând inovații de sens pe care le-am identificat în literatura studiată. Pe baza acestor împrumuturi, am încercat să observăm care este direcția generală de evoluție, din punct de vedere semantic, al elementelor de origine sârbă în graiurile bănățene, văzute prin prisma literaturii dialectale. Textele literare ne-au oferit în unele cazuri indicii importante referitoare la felul în care unele împrumuturi și-au modificat sensul inițial cu care au fost preluate din limba sârbă, deoarece este binecunoscut faptul că un rol important în schimbarea sensului unui cuvânt îi revine, de asemenea, contextului în care acesta începe să fie utilizat.

Mutațiile semantice sunt cauzate și influențate de factori multipli, de naturi diferite. În primul rând, evoluțiile semantice exprimă o evoluție în gândire, dar, de asemenea, în schimbările de sens se oglindesc și permanentele transformări ale societății. Și, nu în ultimul rând, trebuie avut în vedere faptul că, așa cum afirmă R. Zafiu, „transferul unui uz și al unui sens în alt context cultural produce o serie de interferențe si de ambiguități”[9], adaptarea semantică fiind în mare parte influențată de specificul cultural al fiecărei societăți. Din această cauză, în destul de multe situații, este greu de reconstituit evoluția semantică a unui element, aceasta necesitând o cercetare interdisciplinară.

Referințe bibliografice

Bahnaru, V. 2009. *Elemente de semasiologie română*, Chișinău, Editura Știința.

Bucă, M., Evseev, I.1976. *Probleme de semasiologie*, Timișoara, Editura Facla.

De Mauro, T. 1978.*Introducere în semantică*, (trad. de Anca Giurescu), București, Editura Științifică și Enciclopedică.

Dumistrăcel, S. 1980. *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

[9] R. Zafiu, *Păcatele limbii: schimbări semantice*, document accesat online pe adresa http://www.romlit.ro/schimbri_semantice?makePrintable=1, 12 iulie 2015, ora 17:23.

Gămulescu, D. 1974. *Elementele de origine sîrbocroată ale vocabularului dacoromân*, Bucureşti, Editura Academiei.
Suciu, E.2009. *Condensarea lexico-semantică*, Iași, Institutul European.
Mihăilă, G. 1960. *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, Ed. Academiei, Bucureşti.
Zafiu, R., *Păcatele limbii: schimbări semantice*, document accesat online pe adresa http://www.romlit.ro/schimbri_semantice?makePrintable=1, 12 iulie 2015, ora 17:23.
Zugun, P. 2000. *Lexicologia limbii române*, Iași, Editura Tehnopress.

Surse

Andraș, P.2005. *Nu treși drumu fiecum*, Lugoj, Editura Nagard.
Bencei, I., Chira, P., Pătruț, Șt.1999. *Ca-n sat la noi*, Editura „Dacia Europa Nova", Lugoj.
Birou, V. 2011. *Lume fără cer*, Timișoara, Editura Diacritic.
Boldureanu, I.V., Dănilă, S., Ungureanu, C. 2010. *Antologia literaturii dialectale bănățene „Gura Satului" la Radio Timișoara. 20 de ani. Contemporanii*, Timișoara, Editura Marineasa (Seria „Literatură dialectală").
Boldureanu, I.V., Dănilă, S., Ungureanu, C. 2011. *Antologia literaturii dialectale bănăţene (poezie, proză, teatru) 1891-2011*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2011.
Petniceanu, N. D.2005. *Pripon pentru calul meu*, Timișoara, Editura Gordian.
Petniceanu, N. D.2006. *Bigamul*,vol. I, Timișoara, Editura Gordian.
Pătruț, Șt.1992. *Paorii*, Colecția „Literaturi dialectale" C.P.E.H. Timișoara, 1992.

Roxana STOCHIȚOIU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Structuri predicative compuse

Abstract: **(Compound predicaiv structures).** The present paper aims to bring under discussion one of the fundamental thesis in Romanian syntax, namely that the predicate – simple or complex, verbal or nominal – is the center around which revolve all the other elements that give meaning, fluency, coherence and expressiveness to our language. Along the time, linguists have proposed new types of predicate, therefore we will discuss the concept of *compound predicate* in a comparative perspective of academic grammars. We will present some characteristics of *compound verbal predicate* and the particularities of *compound nominal predicate* – intensely discussed typologies, especially due to the fact that the existence of a complex predicate, either nominal or verbal, creates various ambiguities and debates. Moreover, the debate gives us the occasion to accentuate the position of *semi-auxiliaries*: of modality and aspect. Full verbs or simple elements (with an important role) in compound predicate's structure, these have caused the appearance of a large number of disputes in grammatical analysis, even in educational area. The study of the main part of the sentence, early started, since primary school, and continued in higher education institutions, impels to a detailed research, in order to present, explain and clarify the confusions it generates.

Keywords: predicate, compound predicate, grammar, comparative perspective, confusions

Rezumat: Lucrarea de față are la bază una dintre tezele fundamentale în sintaxa românească, și anume că predicatul – simplu sau complex, verbal sau nominal – este centrul în jurul căruia gravitează toate celelalte elemente care oferă exprimării noastre sens, fluență, coerență și expresivitate. De-a lungul vremii, lingviștii au propus tipuri noi de predicat, motiv pentru care vom cerceta noțiunea de *predicat compus* într-o privire comparativă a gramaticilor academice. Vom prezenta câteva caracteristici ale *predicatului verbal compus*, respectiv particularitățile *predicatului nominal compus* – tipologii intens discutate, mai ales că problema existenței unui predicat complex, fie el nominal sau verbal, creează diverse ambiguități și polemici. Mai mult, analiza ne-a permis evidențierea poziției semiauxiliarelor: de modalitate și de aspect. Verbe pline sau simple elemente (cu rol important) în structura predicatului compus, ele au dus la apariția unor controverse, chiar de natură didactică, în practica analizei gramaticale. Studiul acestei părți principale de propoziție, început timpuriu, încă din clasele primare, și continuat în instituțiile de învățământ superior, provoacă spre o cercetare detaliată și inepuizabilă, în vederea prezentării, explicării și clarificării confuziilor pe care le generează.

Cuvinte-cheie: predicat, predicat compus, gramatică, viziune comparativă, confuzii

Studiile efectuate în domeniul gramaticii demonstrează că posibilitățile de analiză a unităților morfologice și sintactice sunt extrem de numeroase, deoarece modul în care ele sunt abordate se modifică de-a lungul anilor. Se vede un simț acut al dezvoltării și al inovării cu orice preț. Mărturie în acest sens stă și discuția referitoare la elementele componente ale predicatului verbal. Cu alte cuvinte, de la o ediție la alta, termenii care alcătuiesc o astfel de unitate sintactică sunt tot mai mulți la număr. Nucleul care generează polemicile îl constituie verbele de modalitate și de aspect. Întrebarea care ridică probleme în această direcție pare a fi simplistă ca structură, dar destul de profundă ca sens: ar trebui considerate semiauxiliarele de mod și de aspect drept predicate verbale sau ar fi necesară o analiză a lor ca elemente componente din structura predicatului verbal compus?

Ambiguitățile intervin în momentul în care orice specialist este convins de faptul că predicatul este singura funcție sintactică ce nu poate fi multiplă, iar o denumire ca *predicat*

verbal compus nu se potrivește niciunui tipar. În fond, după o cercetare îndelungată, în unanimitate se poate concluziona că, dintre toate sectoarele limbii, gramatica este singura sursă de polemici și controverse inepuizabile.

Dintr-o perspectivă cronologică, sursa dezbaterii nu se află în volumul al II-lea al *Gramaticii limbii române,* ediția din 1954. Pentru specialiștii anilor 1954, noțiunea de *predicat compus* nu era recunoscută. Se susținea numai existența predicatului verbal și cea a predicatului nominal, știindu-se clar că, în practica analizei gramaticale, un singur verb, adverb predicativ, locuțiune verbală sau adverbială, respectiv, o singură interjecție poate alcătui predicatul verbal. Dacă sunt două verbe, conform acestei ediții, se vor analiza două predicate, iar la nivelul frazei vor putea fi identificate două propoziții. De aici, și recunoașterea propoziției ca fiind o comunicare cu un singur predicat, nu cu mai multe. De exemplu, într-un enunț precum: „**Trebuia să semneze** dacă voiam să rămânem și cu ce mai aveam." (Marin Preda, *Delirul,* prefață de Eugen Simion, București, Jurnalul Național, 2009, p. 33) există două verbe la mod personal: *trebuia* și *să semneze,* ambele îndeplinind funcția sintactică de predicat verbal, iar la nivelul frazei se identifică două propoziții: una principală (*trebuie*) și alta subordonată subiectivă (*să semneze*).

Evoluând în ceea ce privește abordarea, *Gramatica limbii române,* ediția din 1966, menționează poziția sintactică de *predicat compus*. Se oferă câteva lămuriri privitoare la verbele de modalitate și de aspect. Acest lucru dovedește nu numai conștientizarea piedicii care ar putea apărea în analiza gramaticală, ci și profunzimea gândirii după câțiva ani de cercetare asiduă. Conform ediției revizuite din 1966, care totuși urmează drumul celei din 1954, ar trebui să se analizeze două structuri sintactice și nu una compusă. Explicațiile au ca punct de pornire următoarele mențiuni: „Verbele care exprimă modalitatea (*a putea, a trebui, a vrea, a fi, a avea* și *a(-i) veni*), precum și cele care exprimă aspectul (*a începe, a prinde, a da, a (se) lua, a sta* etc.), urmate de verbe la conjunctiv, la infinitiv şi, mai rar, la supin sau la participiu sau coordonate cu un verb la aceeaşi formă cu ele ar părea, în unele situații, că formează, împreună cu acestea, un predicat verbal compus" (GA_2 II, p. 98). De exemplu, într-un enunț de tipul: „Dar încă o dată, adevăratul ziu **trebuie să dispară** pentru ca toți ceilalți **să poată reapărea**." (Emil Cioran, *Demiurgul cel rău*, traducere din franceză de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas, 1996, p. 47) nucleul predicațional îl constituie, de fapt, verbele predicative (aici, *să dispară* și *reapărea*). Privită din unghi semantic, acțiunea nu este, așadar, transmisă de verbele de modalitate sau de aspect, ci de verbele predicative la un mod personal.

Gramatica Academiei, ediția 2005, adoptă un demers total diferit față de volumele anterioare și în ceea ce privește problematica dezbătută de prezentul subcapitol. În câteva pagini bine structurate se propune o tipologie a predicatelor, făcându-se o distincție categorică între *predicatul verbal simplu* şi *predicatul verbal complex*. Încă de la început, se explică modul în care se derulează demonstrația. Se pornește deci de la deosebirea celor două noțiuni: „Distincția *predicat simplu* vs *predicat complex* privește, pentru un predicat canonic (unul de tip verbal), modul de încorporare a MP și, implicit, structura internă a predicatului" (GALR II, p. 244). Pe scurt: predicatul simplu are morfemele predicativității (elemente definitorii, de altfel) incluse în propria structură, pe când predicatul complex face uz de un operator verbal, un element exterior lui, care preia respectivele morfeme ale predicativității. În acest context, specialiștii propun denumiri precum *predicator* sau *operator verbal*. De aici, rezultă și deosebirea dintre informația semantică, pragmatică și sintactică.

Partea cu adevărat inovatoare față de ediţiile din 1954, respectiv, 1966 este dată și de lămuririle care se aduc cu privire la posibilitatea sau imposibilitatea combinării predicatului verbal cu un clitic reflexiv sau personal ori cu un semiadverb (care nu are o poziție fixă) sau cu marca negației. Aici pot fi exemplificate predicatele interjecționale, predicatele adverbiale, predicatele verbale la formă nepersonală și predicatele locuționale simple.

Pentru a nu lăsa loc vreunei îndoieli, se oferă, în ediția din 2005, și o definiție clară a predicatului verbal compus: „*Predicatul complex* este predicatul care, pe lângă componenta lui semantică, include cel puțin unul dintre *operatorii verbali de predicativitate*" (*Ibidem*, p. 253). Mai mult, se descrie și o structură a predicatului compus, plecând de la ideea conform căreia acești operatori pot fi nu numai modali, ci și aspectuali, copulativi sau pasivi. Ei pot apărea fie consecutiv, fie concomitent, fie grupați, fie separați, fără să se atingă limita maximă de trei operatori, căci fiecare are rolul său bine stabilit. Prin urmare, poziția lor succesivă le indică statutul linear și ierarhic „față de centrul semantic predicativ, fiecare nivel subordonându-l sintactic pe cel imediat următor" (*Ibidem*, p. 253). Schema unei asemenea structuri este următoarea : [operator $modal_3$ [operator $aspectual_2$ [operator $copulativ_1$ / $pasiv_1$ [suport semantic]]]]. De pildă: *Maria* ***pare*** *mulțumită de nota luată.* (operator copulativ),

Ei ***încep*$_2$ *să fie*$_1$** *conștienți de problemă.* (1. operator copulativ; 2. operator aspectual), *Alin* ***pare*$_2$ *să rămână*$_1$** *la fel de amabil.* (1. operator copulativ; 2. operator modal), *Concursul* ***pare*$_2$ *să înceapă*$_1$** *din luna martie.* (1. operator aspectual; 2. operator modal).

De asemenea, se demonstrează că, atâta timp cât operatorii respectă o ierarhie impusă, ei pot fi combinați în diferite feluri: de la suprimarea lor, până la corelarea a doi predicatori din cadrul aceluiași nivel, cu toate că, din perspectivă semantică, ei sunt incompatibili. De exemplu: *Iulia* ***pare*$_2$ *să fie*** *mai realistă.* (1. operator copulativ; 2. operator modal). Acest enunț exemplifică o posibilă situație de suprimare. Astfel, operatorul copulativ poate fi omis, căci operatorul modal îi va prelua nu numai valoarea, ci și rolul. Prin urmare, se poate spune și *Iulia* ***pare*** *mai realistă.*, deși aici se poate analiza un predicat nominal, fapt pentru care se concluzionează că, în unele contexte, se stabilesc „restricţii sintactice bidirecţionale, impuse dinspre operatorul mai îndepărtat spre cel de rang inferior până la componentul semantic principal şi, invers, dinspre suportul semantic spre operator" (*Ibidem*, p. 254). Tot în *Gramatica Academiei*, ediția din 2005, se vorbește despre următoarele limite (*Ibidem*, p. 253):

a) în primul rând, se identifică restricțiile de construcție pe care operatorii modali le exercită asupra operatorilor cu statut inferior; este vorba despre termeni precum: *trebuie / poate să înceapă / să fie, poate începe / fi*;

b) apoi, operatorii aspectuali îngrădesc operatorii copulativi: *începe / continuă să devină / să fie*;

c) suportului predicativ îi sunt impuse limite de formă prin operatorii aspectuali şi modali: *poate vorbi, trebuie să vorbească, se apucă de vorbit*;

d) nu în ultimul rând, și suportul predicativ are capacitatea de a impune operatorilor unele restricții; ele vizează, în principal, cazurile în care în structura suportului apar forme unipersonale sau impersonale: *începe să tune, stă să viscolească*.

Cercetarea propusă în ediția din 2005 este una deosebit de complexă, susținând vehement, spre deosebire de gramaticile anterioare, existența unui predicat verbal compus. Mai mult, pe lângă definiție și structură, autorii propun și o clasificare pentru acest tip de predicat. Ierarhizarea este făcută ținându-se cont de câteva criterii care vizează fie suportul semantic, fie operatorul.

Așadar, predicatele complexe sunt clasificate astfel (*Ibidem,* p. 254-255):

1. în funcție de clasa morfologică pe care suportul semantic o are, există:

a) predicat complex *cu suport semantic verbal*: are în structură conjunctivul, supinul sau infinitivul: „**Ajunge să regrete** frica brută, anonimă, de la care purcede totul." (Emil Cioran, *op. cit.*, p. 61) și poate apărea și în limbajul arhaic: ***Am început** de-**am** mai **subliniat.***

b) predicat compus cu suport semantic adjectival, adverbial, nominal și chiar cu un grup prepozițional: ***Ajunge de neclintit.***;

c) predicat cu un suport participial (numai atunci când este vorba de un participiu pasiv; totodată, el este de cele mai multe ori un predicat complex verbal și nu nonverbal): ***Rămâne de discutat.***

2. în raport cu valoarea operatorului, se pot recunoaște:

a) predicate complexe cu operator pasiv: *Studentul **este** încurajat.*

b) predicate complexe cu operator copulativ: *El **rămâne** neschimbat.*

c) predicate complexe cu operator aspectual: *Copacul **stă** să cadă.*

3. predicate complexe cu operator modal: ***Ar trebui** să fie mai puțin orgolios*.

4. în conformitate cu natura verbală sau nonverbală pe care suportul semantic o poate adopta, se identifică:

a) predicatul complex verbal (conține în mod obligatoriu un operator aspectual sau modal): *Ea **nu va putea** să vină imediat.*

b) predicatul complex nonverbal (este cel care conține obligatoriu un operator copulativ): *Vrea **să devină** medic*.

De asemenea, *Gramatica Academiei* propune și o interpretare a predicatului complex în raport cu anumite niveluri[1], și anume: cel semantic, cel sintactic și cel enunțiativ, discuția fiind generată de actualizarea diferită a funcțiilor pe care acesta le presupune. În primul rând, la un nivel pragmatic-enunţiativ se arată că doar primul element al construcţiei poate oferi autonomie grupului prin ataşarea morfemelor predicativităţii: ***Ar fi terminat / termina / terminase** să citească volumul.* (deși operatorul modal variază, suportul semantic rămâne neschimbat). În privința categoriilor de număr și persoană, se susține că ele sunt construite în funcție de context. Astfel, modul conjunctiv sau o formă verbală nepersonală va impune un anumit acord: *Eu **vreau să merg.** / Tu **vrei să mergi.** / El/Ea **vrea să meargă.***, respectiv *Eu **pot merge.** / Tu **poți merge.** / El/Ea **poate merge.***

Apoi, la nivel semantic, rolul primordial îl ocupă elementul final care oferă predicatului verbal compus o semantică de ansamblu. De asemenea, se accentuează și posibilitatea suprimării unui operator, chiar dacă, uneori, el poate fi recuperat contextual: ***Poate să continue să muncească** înzecit.* (se amestecă informațiile referitoare la calitate, păstrarea și continuarea ei), √ *Clinic sănătos.* (omiterea operatorului copulativ).

În al treilea rând, la nivel sintactic, se face referire la posibilitatea unui operator de a-l controla pe următorul[2]. Se demonstrează deci capacitatea operatorului de a exercita o

[1] Pentru această problemă, GALR II, p. 258, explică faptul că analiză „pe mai multe niveluri rezolvă dilema alegerii între două modalităţi distincte de interpretare a predicatului complex [...], şi anume: modalitatea strict sintactică, structuralistă, a descompunerii grupului în elemente alcătuitoare, şi modalitatea semantică, tradiţională, a analizei globale a grupului [...]. Importantă [...] este recuperarea soluţiei «tradiţionale» [...]. Este, de asemenea, recuperată analiza tradiţională asupra semiauxiliarelor de mod şi de aspect, care, în construcţii mai sudate sau mai puţin sudate, formează blocuri sintactico-semantice cu verbul următor".

[2] Vezi, în acest sens, și p. 258-260 din lucrarea menționată, unde se analizează detaliat gradul de coeziune a elementelor care intră în structura predicatului verbal complex. Pentru operatorii aspectuali, se poate identifica fie „controlul impus de regentul-operator aspectual asupra subiectului suportului semantic, care, ca subiect neexprimat, repetă subiectul

anumită influență sintactică asupra componentului următor, căruia îi impune anumite restricții, cu alte cuvinte, posibilitatea unor operatori de a stabili autonomia construcției. Analizând exemplul de mai sus din perspectivă semantică, se poate observa cum fiecare operator impune restricții următorului: ***Poate să continue să muncească*** *înzecit.*

Tot în *Gramatica Academiei,* ediția din 2005, se arată că între operatorii respectivi pot exista și diferențe considerabile. Astfel, „tipul pasiv și cel copulativ impun restricții predictibile […]: primul acceptă numai participii pasive, iar al doilea cere complinirea prin N(ume) P(redicativ)" (*Ibidem*, p. 257), pe când „operatorii aspectuali și cei modali se deosebesc […] printr-un regim mult mai diversificat, fiecare aparținând, sub aspectul tipului sintactic de verb, la clase diferite" (*Ibidem,* p. 257).

Așadar, complexitatea perspectivei pe care volumul din 2005 o propune relevă nu numai ușurința cu care ambiguitățile se pot ivi în practica analizei gramaticale, ci și divergențele existente, deoarece se acceptă faptul că participarea fiecărui element component al grupului la constituirea unui întreg „are drept efect neconcordanțe între interpretarea pragmatică, sintactică și semantică" (*Ibidem*, p. 257). Dacă, semantic, elementul final are un rol deosebit de important, dimpotrivă pragmatic și sintactic, statutul primordial îl are operatorul, care nu numai că deține morfemele predicativității, dar și asigură o legătură strânsă în cadrul enunțului.

Este deosebit de interesantă profunzimea studiului pe care această ediție îl propune. În comparație cu cele anterioare sau cu oricare alte scrieri, volumul reprezintă un salt uriaș înspre inovare și gândire profundă. Aceeași tendință de înnoire și modernizare o adoptă și *Gramatica de bază a limbii române,* ediția 2010. Gramaticienii afirmă existența unui predicat complex pe care îl explică prin raportare la predicatul simplu.

Prin urmare, se oferă și aici o ipoteză controversată: după structura în care se actualizează, „predicatul enunțării realizat prin verb poate fi simplu sau complex" (GBLR, p. 398). Mai mult, se adaugă și condițiile identificării unui predicat complex, pentru că, în cazul în care morfemele predicativității, în speță desinențele sau auxiliarele, intră în componența verbului, atunci se analizează un predicat simplu al enunțării. Prin urmare, un predicat compus „este format dintr-un verb principal (suport semantic), care poartă predicația semantică și atribuie roluri tematice, și un operator verbal aspectual, modal, pasiv, copulativ, căruia i se atașează mărcile de flexiune" (*Ibidem,* p. 398).

Structura și tipologia predicatului complex prezentată în ediția din 2010 este foarte asemănătoare cu cea din ediția anterioară. Abordarea se dovedește a fi diferită. Ea poate să înlăture total dificultățile create de lucrările anterioare. Astfel, schema propusă este identică, poziția operatorilor fiind una și aceeași. Nici tipurile de predicat nu fac notă discordantă, ele părând preluate din ediția lansată cu cinci ani mai devreme (este vorba tot despre predicat complex cu operator copulativ / pasiv / aspectual / modal sau cu suport verbal / adjectival / nominal / adverbial sau participial). Până și coeziunea grupului este la fel discutată.

---

verbului-operator" (*Ibidem,* p. 259): *Alina* ***continuă să studieze*** *arheologia*., fie „participarea grupului în ansamblu la opoziția de pasivizare", cu excepția formelor reflexive: *Cartea* ***începe să fie*** *citită.,* fie schimbarea regimului operatorului: ***Stă să pice***. La acestea se poate adăuga avansarea unui clitic (*Exemplul vi-l începe de analizat profesorul.*) sau negarea întregii construcții (*Nu trebuie să sari calul.*). În aceeași lucrare, la p. 260, se urmărește și gradul de coeziune a operatorilor modali. În situația de față se poate identifica, pe de o parte, un control dinspre elementul subordonat înspre regentul-operator, cu excepția verbelor impersonale, iar, pe de altă parte, participarea la opoziția de diateză și avansarea subiectului sau a cliticului: *Exercițiile* ***trebuiau să fie*** *rezolvate până azi.*

Prezentat pe scurt, predicatul verbal simplu, confom *Gramaticii de bază a limbii române*, pe lângă morfemele predicativității, poate să înglobeze atât negația verbală, cât și cliticele pronominale non-sintactice, lucru demonstrat și în *Gramatica Academiei*, ediția 2005. Mai mult, gramaticienii lămuresc și poziția predicatelor pasive, și a predicatelor complexe cu operator aspectual. Deși nu se pot disocia până la un nivel intern, structura de ansamblul a predicatelor complexe este totuși una analizabilă, coeziunea grupării fiind recognoscibilă în următoarele situații (vezi *ibidem*, p. 401):

a) dacă se urmărește controlarea subiectului (el este dat de situația în care subiectul verbului-suport și cel al operatorului este același);
b) când cliticul pronominal este antepus și totodată dependent, din punct de vedere sintactic, de verbul-bază;
c) când întreaga structură participă la opoziții de diateză.

Cu alte cuvinte, în intervalul 2005-2010 nu s-au înregistrat schimbări considerabile. Ideile par preluate de la o ediție la alta, însă într-o manieră mai succintă. Diacronic privind, progresul pare a-și avea originea în *Gramatica limbii române*, ediția din 1966, unde, cu toate că se preferă analiza separată a elementelor componente, se aduce în discuție noțiunea de *predicat verbal compus*. Discutarea termenului apare odată cu lansarea volumului din 2005, iar explicațiile pe care specialiștii le propun sunt de o complexitate aparte. Prin urmare, semiauxiliarele de modalitate și de aspect pot crea probleme serioase în practica analizei gramaticale. Cercetătorul va trebui să își stabilească încă de la început calea pe care o urmărește: fie varianta tradițională a gramaticilor din 1954, respectiv, 1966, fie cea modernă a lucrărilor din 2005 și 2010.

Așadar, gramaticile academice lansate de-a lungul vremii, cărora li se adaugă numeroase alte studii de specialitate, reliefează, indirect, evoluțiile incontestabile din domeniul gramaticii, în speță al sintaxei. În literatura de specialitate, începând din 1954 și până în zilele noastre, acceptarea sau nu a unui predicat verbal compus a stârnit numeroase controverse. Unii lingviști se raliază gramaticilor tradiționale, negând cu vehemență posibilitatea unui predicat verbal compus, alții îl susțin, iar cei mai mulți preferă să împletească abordarea tradițională cu cea modernă. Concret, predicatul poate permite totuși interpretări diversificate, abordări complexe și polemici încă nerezolvate.

Sintetizând, posibilitatea existenței unui predicat verbal compus are la bază, în principal, statutul semiauxiliarelor, care pot fi sau nu lexicalizate și gramaticalizate. Studiul de față, care își propune o prezentare detaliată a predicatului, susține ca, în practica analizei gramaticale, să se facă uz de una dintre edițiile din 1954, respectiv, 1966 a *Gramaticii limbii române*. Principalul motiv îl constituie faptul că, în sens strict, semiauxiliarele de aspect sau de modalitate sunt considerate aici verbe predicative cu capacitate deplină, după care urmează, de cele mai multe ori, o propoziție subordonată.

La fel ca predicatul verbal și predicatul nominal generează o discuție controversată în ceea ce privește clasificarea lui. Tipologia este susținută și aici de acceptarea sau nu a verbelor (în speță a semiauxiliarelor) de aspect și de modalitate, ca elemente componente ale unui predicat nominal complex sau ca părți de vorbire individuale, deoarece ele pot fi folosite ca verbe pline cu rol bine delimitat, precum și de valența dublă a unor verbe copulative. Prin urmare, și aici rămâne valabilă întrebarea lansată anterior: ar trebui considerate semiauxiliarele de mod și de aspect drept predicate cu autonomie deplină sau ar fi necesară o analiză a lor ca elemente componente din structura predicatului nominal compus? Se știe că funcția sintactică de predicat (nominal sau verbal) nu poate fi multiplă,

cum e cazul subiectului, de pildă. În consecință, o denumire ca cea de *predicat nominal complex* creează numeroase confuzii, polemici, controverse.

Volumul al II-lea al *Gramaticii limbii române,* ediția din 1954, notează clar structura predicatului nominal: verb copulativ + nume predicativ. Se remarcă și de această dată faptul că gramaticienii anilor '50 nu recunosc nici noțiunea de *predicat nominal compus*. Mai mult, pentru îndepărtarea neclarităților se oferă o listă a verbelor copulative. Pe scurt, în practica analizei gramaticale, conform ediției de față, dacă apar două verbe se analizează două predicate, implicit, două propoziții care alcătuiesc o frază. Așadar, se accentuează încă o dată importanța unui singur predicat într-o propoziție. Ilustrativ în acest sens ar putea fi exemplul următor: *Demnitatea* ***ajunge$_1$ să fie$_2$*** *ignorată*., unde, conform ediției din 1954, se identifică două verbe copulative care îndeplinesc funcția sintactică de predicat nominal[3]: *ajunge* (predicat nominal incomplet) și *să fie* (care formează un predicat nominal alături de numele predicativ *ignorată*). În consecință, se discută realizarea propozițională a numelui predicativ și nu predicatul complex *ajunge să fie*. La nivelul frazei există, așadar, două propoziții: P_1 *Demnitatea ajunge* = propoziție principală și P_2 *să fie ignorată* = propoziție subordonată predicativă.

Dacă, în cazul predicatului verbal compus, *Gramatica limbii române,* ediția din 1966, doar semnala problema, fără să o dezvolte, situația predicatului nominal compus nu este clar explicată, căci informația sintetizată este una succintă și face referire, cu precădere, la predicatul verbal. Se analizează statutul verbelor de modalitate și de aspect, fără vreo particularizare concretă privind predicatul nominal. De altfel, ediția revizuită din 1966 urmează traseul impus de cea din 1954, susținând că trebuie să se analizeze două structuri sintactice și nu una compusă.

În subcapitolul dedicat predicatului verbal compus, am prezentat explicațiile referitoare la verbele care exprimă modalitatea, respectiv, la cele care exprimă aspectul. Deoarece categoria predicatului compus nu este una clar delimitată, în practica analizei gramaticale se vor discuta două predicate diferite și nu unul[4]. Semantic privind, nucleul verbal dă sens întregii construcții și nu invers: construcția în ansamblul ei nu poate oferi autonomie propoziției, ci numai verbul-predicat. Prin urmare, scoatem în evidență încă o dată preferința pentru analiza individuală a fiecărui element component. De pildă, în enunțul: *Prea târziu* ***a început să devină*** *responsabil*., se poate recunoaște un verb predicativ (*a început*) + o propoziție subordonată completivă directă (*să devină responsabil*).

Cronologic privind, următorul pas este făcut în anul 2005, când *Gramatica Academiei* propune o abordare complexă. În practica analizei gramaticale, discuția este radical schimbată. Cu alte cuvinte, un exemplu precum: *Adevărul* ***ajunge / pare [să fie]*** *uitat* poate reliefa prezența unui predicat nominal complex. Grupul verbal *ajunge să fie* (cu varianta *pare să fie*) este alcătuit dintr-un operator copulativ, *să fie*, și un operator aspectual, *ajunge*. Specialiștii acceptă ocurența operatorilor atât timp cât ordinea acestora este respectată, ei considerând structura drept predicat complex cu operator copulativ (*ajunge să fie* = predicat complex).

Pe de altă parte, analiza tradițională este și mai ușor de abordat – identificarea unui singur verb copulativ al cărui nume predicativ are o realizare propozițională: *ajunge* = predicat nominal incomplet, iar *să fie uitat* = propoziție subordonată predicativă.

[3] Vezi, în acest sens, GA_1 II, p. 72-73.
[4] Vezi GA_2 II, p. 98.

Practic, *Gramatica Academiei*, ediția 2005, discută poziția predicatului complex cu operator copulativ în același capitol în care o explică pe cea a operatorilor verbali. În lucrarea de față, noțiunile au fost prezentate în cel de-al doilea capitol, intitulat *Predicatul verbal*.

Prezentarea complexă și limbajul de specialitate ies în evidență și de această dată. Abordarea din lucrările de pionierat este îmbunătățită prin ideile inovatoare. Relevantă aici este abordarea construcțiilor care au în componență un verb copulativ.

În ceea ce privește un exemplu precum cel de mai sus, gramaticienii aduc următoarea explicație: „Parantezele drepte indică posibilitatea suprimării unuia sau a doi operatori. În construcțiile astfel obținute, operatorul ***ajunge***, respectiv ***pare***, asociați direct cu suportul semantic adjectival sau participial, pot primi interpretare copulativă. În asemenea construcții, se produce o recategorizare a regentului, care ajunge să cumuleze valoare «modală» + «copulativă»" (GALR II, p. 253).

Prezentând structura și tipologia predicatului complex, specialiștii explică poziția fiecărui operator. Prin urmare, exemplele de verbe date mai sus pot fi clasificate și ca predicat complex nonverbal. O atare configurație este dată de caracterul dual al verbelor de relație, ca *a părea* sau *a ajunge*, dată fiind recategorizarea lor. Ele sunt folosite concomitent și ca operatori modali și copulativi sau aspectuali, cum este *a ajunge*, de pildă.

Cu alte cuvinte, în practica analizei gramaticale se recunoaște operatorul din componența predicatului nominal complex, care are un rol dublu:

a) modal: „Vladimir Nikolaevici Volinski **pare** nespus de încântat și sigur de izbândă." (Gib I. Mihăescu, *Rusoaica. Bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac 1933*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Jurnalul Național, 2009, p. 66);
b) aspectual și copulativ: „Omul ajunge singur când **ajunge** cărunt..." (Constant Tonegaru, *Steaua Venerii*, ediție îngrijită și prefațată de Barbu Cioculescu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 7).

Gramatica de bază a limbii române urmează îndeaproape, și de data aceasta, structura propusă cu cinci ani în urmă. În analiza predicatului complex, în lucrare se menționează: „În raport cu tradiția gramaticală, predicatul nominal se include în clasa mai largă a predicatului complex, preferându-se tratarea acestuia alături de alte tipuri de predicate complexe a căror structură internă este analizabilă" (GBLR, p. 399).

Din cele afirmate mai sus, rezultă structura analizabilă a respectivului predicat complex. Spre deosebire de ediția anterioară, lucrarea din 2010 se dovedește a fi mult mai succintă și cu un profund caracter explicativ. Prin urmare, conform datelor oferite, discuția ar putea fi simplificată astfel: *El* [***va deveni***$_{[\text{verbul-operator copulativ}]}$ ***inginer***$_{[\text{nume predicativ}]}$]., întreaga structură, adică *va deveni inginer*, fiind inclusă în clasa predicatului enunțării.

Mai mult, la începutul lucrării se găsesc câteva explicații clare referitoare la statutul predicatului compus. Se notează precis faptul că avem un predicat complex, dacă „morfemele de predicativitate se atașează prin intermediul unui operator verbal" (*Ibidem*, p. 40), în cazul de față – unul copulativ.

Specialiștii scot în evidență evoluția interpretării predicatului, încă de la începutul demersului explicativ pe care îl adoptă în cadrul *Gramaticii de bază*. În consecință, încă din primele pagini ale lucrării se face o comparație cu noțiunile date de gramaticile tradiționale și se notează următoarele:

> „În raport cu tradiția gramaticală, predicatului i s-au adus modificări importante de interpretare, găsindu-se o formulă care, sub un anume aspect, se îndepărtează de tradiție,

dar, în același timp, recuperează și aspecte din analiza tradițională, mai ales în ce privește interpretarea verbelor modale, de aspect și chiar a verbelor copulative" (*Ibidem*, p. 40).

Pe de altă parte, gramaticienii semnalează clar legătura strânsă cu *Gramatica Academiei*, ediția din 2005, menționând: „Soluția predicatului complex, cu analiza pe două nivele, soluție propusă în GALR și preluată integral în această carte, are următoarele avantaje" (*Ibidem*, p. 40). Printre avantajele utilizării unei atari analize se numără posibilitatea de a explica structura internă, de altfel, analizabilă, a predicatului complex, ușurința în a recunoaște elementele componente ale predicatului nominal (verb-operator copulativ + nume predicativ), eliminarea ambiguităților create de pasive și copulative în contexte sintactice și semantice asemănătoare.

Așadar, semnalăm preluarea ideilor din ediția din 2005 în cea din 2010. Prin intermediul lucrării din 2010, noțiunile sunt detaliate și permit o mai bună înțelegere a fenomenului. Observăm o continuitate care ajută cercetătorul să depășească structura manualelor lansate până în anii 2000 și să-și lărgească orizonturile, abordările, conceptele fiind explicate mult mai bine.

Modul de raportare la predicatul nominal s-a modificat de-a lungul vremii. Acest fapt demonstrează că perspectivele multiple ale abordărilor în gramatica românească generează complexitatea gândirii umane.

Prin urmare, tradiția gramaticilor din 1954, respectiv, 1966, este preluată și revizuită de cele din 2005 și 2010, așa cum se menționează clar în ultima. Dacă *Gramatica limbii române*, ediția din 1954, nu face nicio referire la semiauxiliare (nici la cele de mod, nici la cele de aspect), volumul din 1966 recunoaște existența lor, dar ca elemente care pot alcătui nucleul predicațional al propoziției. Practic, gramaticienii nu discutau deloc în edițiile de pionierat noțiunea de *predicat verbal complex*, cu atât mai puțin pe cea de *predicat nominal complex*. În practica analizei gramaticale, nu puteau interveni astfel confuziile, lucrările transând standarde precise de discuție.

Structurile sintactice sunt alcătuite pe baza unor reguli fixe, dar, când se aduce în discuție semantismul elementelor componente, se ține cont și de o flexibilitate a lor. Astfel, apar interpretări și tipologii noi, cum sunt cele din gramaticile apărute în 2005 și în 2010. Recunoașterea și explicarea predicatului nominal complex are la bază acceptarea denumirii de „verb-operator copulativ", atâta timp cât acesta conține morfemele predicativității. Se dezbat reorganizarea, recategorizarea unor verbe copulative, precum și lexicalizarea și gramaticalizarea semiauxiliarelor de mod și de aspect. De altfel, noutatea este adusă de integrarea unui operator copulativ în componența predicatului nominal (predicat nominal obișnuit, conform edițiilor din 1954 și 1966).

Dintr-un unghi coerent, acceptarea unui predicat verbal compus duce la acceptarea și a celui nominal compus. Semiauxiliarele (menționate de *Gramatica limbii române* din 1966 și dezbătute, cu precădere, de cele din 2005 și 2010) prezintă câteva particularități distinctive pentru fiecare tip de predicat. În cazul predicatului nominal complex, se remarcă valoarea dublă a unor verbe; concret, este vorba de verbele *a ajunge* și *a părea*.

Formulările și limbajul de specialitate sunt încă două elemente care fac diferența între cele patru ediții, grupându-le în două mari categorii: cele apărute înaintea anului 2000 și cele lansate după acel an. Considerarea drept accesibilă a uneia dintre ediții depinde de scopul fiecărui cercetător: dacă urmărește explicații simpliste sau dacă îl preocupă abordări profunde. Calea aleasă ar trebui să fie bazată concret pe capacitatea de înțelegere a celui interesat. Relevantă, în acest sens, este practica analizei gramaticale din ciclurile de

învățământ preuniversitar. Prezentarea noțiunilor teoretice lansate de gramaticile din 2005, respectiv, 2010, fără a fi prelucrate corect, ar duce la apariția unor confuzii.

Prin urmare, având la bază considerente de ordin didactic, lucrarea de față propune adoptarea analizei din ediția 1966, conform căreia elementele care intră în componența unei structuri numite *predicat complex* se vor analiza individual, fiecare cu funcția sintactică aferentă. De asemenea, raționamentul se bazează și pe faptul că analistul aflat în etapa de inițiere educațională nu posedă un bagaj de cunoștințe suficient de solid pentru a înțelege un fenomen de o asemenea amploare. Concret, elevii nu cunosc noțiunea de *predicat complex* din două motive: programa școlară nu o prevede, iar recunoașterea ei presupune un proces greoi și de lungă durată, ținând cont de faptul că se pornește de la elemente sumare, puțin numeroase, și nu se ajunge decât la discutarea succintă a câtorva verbe copulative, de pildă.

Concluzionând, și din acest punct de vedere se pot remarca diferențele dintre cele patru gramatici academice. Predicatul nominal simplu sau cel complex prezintă evoluții considerabile de interpretare, cu alte cuvinte, verbele copulative care intră în structura predicatului nominal sunt într-o permanentă dezbatere. Poziția semiauxiliarelor rămâne controversată, dată fiind problema lexicalizării și gramaticalizării lor.

Așadar, parte de propoziție deosebit de complexă, predicatul a impus o descriere minuțioasă. Viziunea comparativă a permis și discutarea conceptului de *predicat compus* din unghiuri diferite. Semnalat, pentru prima dată, în ediția din 1966, predicatul verbal compus suscită, chiar și astăzi, numeroase controverse. Edificatoare în acest sens sunt lucrările din 2005 și 2010. Studiile stabilesc reguli utile în privința semiauxiliarelor de modalitate și de aspect, dar, din rațiuni didactice și având la bază raportul dintre gramaticalizarea și lexicalizarea lor, în practica analizei gramaticale trebuie să se țină cont de criteriile trasate în edițiile din 1954 și 1966, considerându-le verbe predicative cu înțeles deplin. Demersul a însumat o serie de observații de natură teoretică și metodologică, prilejuite de complexitatea poziției sintactice urmărite. Cercetarea nu este una exhaustivă, ea atrăgând atenția asupra modului în care aceste gramatici românești percep funcția sintactică de predicat. Am dorit, totodată, sublinierea evoluției cercetărilor în domeniul sintaxei. Schimbările considerabile de la o ediție la alta au putut fi cauzate și de dorința de a aprofunda poziția sintactică de față.

Sigle şi abrevieri

GA_1 II = *** 1954. *Gramatica limbii române*, vol. al II-lea. *Sintaxa*, București, Editura Academiei.

GA_2 II = *** 1966. *Gramatica limbii române*, vol. al II-lea, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei.

GALR II = *** 2005. *Gramatica limbii române. II. Enunțul*, București, Editura Academiei Române.

GBLR = Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). 2010. *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold.

Izvoare literare

CIORAN, Emil. 1996. *Demiurgul cel rău*, traducere din franceză de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas.

MIHĂESCU, Gib I. 2009. *Rusoaica. Bordeiul pe Nistru al locotenentului Ragaiac 1933*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Jurnalul Național.

PREDA, Marin. 2009. *Delirul*, prefață de Eugen Simion, București, Jurnalul Național.

TONEGARU, Constant. 1969. *Steaua Venerii*, ediție îngrijită și prefațată de Barbu Cioculescu, București, Editura pentru Literatură.

Referințe bibliografice

*** 1954. *Gramatica limbii române*, vol. al II-lea. *Sintaxa*, București, Editura Academiei.

*** 1966. *Gramatica limbii române*, vol. al II-lea, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei.

*** 2005. *Gramatica limbii române. II. Enunțul*, București, Editura Academiei Române.

Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). 2010. *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold.

Maria VÂTCĂ
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Paparuda în Valea Almăjului, jud. Caraş-Severin

Abstract: (***Paparuda* in Almăj Valley, Caraş-Severin County**). The aim of this study is to examine a few aspects related to *paparuda*, considered by specialists to appertain to the category of customs with no fixed date in the calendar year, referring to its manifestation in Almăj Valley, Caraş-Severin County. This magical practice of invocation for rain during the drought, also noun as *Păpărugă, Dodoloaie, Mămăruţă*, involves disguising a person (girl, pregnant woman, man), "adorned" with green branches (usually, danewort branches), who, along with a procession singing a specific text (sometimes accompanied by a hopping dance), go from house to house on the village's streets, where she is wetted with water (an action which is a characteristic of agrarian habits). In some settlements, the practice of going to every household doesn't exist, the ritual taking place at the crossroads. To note that the entire ceremonial – the troop accompanying "paparuda", the specific game (in some corners), the wish for abundance at the end of the event, the rewarding of the performers with different gifts etc. – presents similarities with the caroling custom, and this is the reason why some specialists set the texts implicate in this custom in the category of summer carols; because they belong to traditional oral culture, they know a number of variants, fact once met also in the area above-mentioned. Nowadays, this tradition is not practiced anymore, and the ritualistic songs associated with it are only partially known, especially by old people.

Keywords: custom, traditional culture, Almăj Valley, ceremonial text, symbol

This work was co-financed by the European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007 – 2013, Contract Code: POSDRU/159/1.5/S/140863, European Competitive Researchers in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network (CCPE).

Rezumat: Lucrarea de faţă îşi propune să ia în discuţie câteva aspecte privind *paparuda*, încadrată de specialişti în categoria obiceiurilor fără dată fixă din anul calendaristic, cu referire la manifestarea ei în Valea Almăjului, judeţul Caraş-Severin. Această practică magică de invocare a ploii pe timp de secetă, cunoscută şi sub numele de *Păpărugă, Dodoloaie, Mămăruţă*, presupune deghizarea unei persoane (fată, femeie însărcinată, bărbat), „împodobită" cu ramuri verzi (de regulă, ramuri de boz), care, împreună cu un alai ce cântă un text specific (uneori, însoţit de un dans săltăreţ), colindă din casă în casă ori pe străzile satului, unde este udată cu apă (acţiune caracteristică obiceiurilor de tip agrar). În anumite aşezări, nu exista practica de a merge la fiecare gospodărie, ci ritualul avea loc la răscrucea drumurilor. De semnalat că întregul ceremonial – ceata care însoţeşte „paparuda", jocul specific (în unele părţi), urarea de belşug din finalul manifestării, răsplătirea actanţilor cu diferite daruri etc. – prezintă similitudini cu obiceiul colindatului, motiv pentru care unii specialişti încadrează textele implicate în această datină în categoria *colindelor de vară*; deoarece aparţin culturii tradiţionale orale, ele cunosc o serie de variante, fapt întâlnit odinioară şi în arealul menţionat. La ora actuală, această datină nu mai este practicată, iar cântecele rituale aferente ei mai sunt cunoscute doar parţial, îndeosebi de persoanele vârstnice.

Cuvinte-cheie: obicei, cultură tradiţională, Valea Almăjului, text ceremonial, simbol

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

Aşa cum au arătat cercetătorii, colindatul reprezintă „scenariul morţii şi renaşterii divinităţii adorate, împreună cu timpul anual sau sezonal ce-l reprezintă, compus din texte ceremoniale (colinde), formule magice, dansuri, scenete, gesturi, recuzită rituală şi sacrificii, interpretat din casă în casă, pe uliţele sau în anumite locuri din vatra şi moşia satului, de o ceată sacră" (Ghinoiu 1997, 48). Din această definiţie, rezultă că, în virtutea sincretismului

său, obiceiul colindatului poate fi întâlnit de-a lungul întregului an calendaristic, cuprinzând colindatul de iarnă, dar şi momentele anumitor sărbători, „«alaiuri» ale vieţii rurale agrare şi păstoreşti de peste an, precum Drăgaica, Sâmbrele (Sâmbra oilor), Căluşelul, Paparudele, Boul înstruţat, Sânedrul etc." (Boldureanu 2008, 76).

Paparuda[1] este un obicei cu dată mobilă, organizat vara, în vreme secetoasă, o practică „de invocare a divinităţii sezoniere cu acelaşi nume pentru dezlegarea ploilor" (Ghinoiu 1997, 147), necesare asigurării unei bune recolte, altfel spus, din dorinţa „de a invoca protecţiunea cerului asupra recoltelor, să-i ceară a le da ploi fertile şi a le feri de mălură" (Marian 1994, 328). Termenul vechi *papalugă* / *păpălugă* (cu forma de plural *papalugi* / *păpălugi*) desemna atât ritualul, cât şi personajul central ce purta o mască verde (Cuceu, Cuceu 1988, 77).

După cum precizează unii specialişti, această practică se celebra, iniţial, la o dată fixă (se presupune că era vorba despre data echinocţiului de primăvară – 21 martie); ulterior, a fost aleasă a treia joi după sărbătoarea Paştelui, iar, mai apoi, se practica ocazional vara, în perioadele secetoase (Ghinoiu 1997, 146). Astfel, manifestarea se deosebeşte de alte ritualuri agrare, legate strict de anumite date calendaristice, prin practicarea sa bivalentă – atât la date fixe, cât şi în perioadele de secetă (Cuceu, Cuceu 1988, 89). Tot ca timp al concretizării obiceiului în discuţie, exista, în unele părţi, *Joia Paparudelor*, ce se ţinea în a noua săptămână după Paşte, cunoscută şi sub numele de *Joia Bulcelor*, *Joia Vâlciurilor*, *Joia Rusaliilor* sau *Joia Verde* (Evseev 1998, 210).

Paparuda[2] – personaj sacru – este prefigurată de către o persoană, de regulă îmbrăcată într-un costum vegetal (frunze de boz, brusture, alte plante), însoţită de *alaiul paparudei* – alcătuit din fete sau femei care cântă, dansează sau o udă cu apă (o acţiune obişnuită în cadrul obiceiurilor cu caracter agrar) (Pop 1999, 121) –, grup ce colindă fie din casă în casă, fie la fântânile din sat, în această privinţă existând, în diferite zone ale ţării, numeroase variante locale (Ghinoiu 1997, 2 şi 146). Se considera că după practicarea acestui ritual străvechi, până seara, sau, uneori, la câteva zile, venea ploaia. De asemenea, în unele locuri din Banat, paparudele deghizate pentru acest joc magic de aducere a ploii pot fi doar copiii, femeile sau românii, „altminterea ciorile ar mânca porumbul" (Alexandru 1978, 62).

De menţionat că, în cultura tradiţională, *bozul* – „substitut fitomorf al zeiţei care dezleagă ploile în ceremonialul Paparudei" (Ghinoiu 1997, 25) – este socotit a fi o „plantă infernală", cunoscută şi sub numele de „poama" celui rău, întrebuinţată şi la focurile rituale ce se aprind în zilele sau în săptămânile dedicate morţilor. Ca plantă de leac, bozul este folosit şi pentru alungarea fulgerelor ori ca antidot împotriva muşcăturilor de şarpe sau a rănilor la vite (Evseev 1998, 55).

Ritualul paparudei diferă de la o zonă la alta, prin anumite particularităţi, însă e structurat pe câteva momente esenţiale: colindatul prin sat, cântecul şi jocul paparudei, udarea rituală a măştii verzi (Cuceu, Cuceu 1988, 110); pe lângă acestea, în majoritatea locurilor, exista şi oferirea de daruri rituale pentru actanţi.

Textul specific obiceiului este o „poezie de incantaţie", cu o alcătuire compoziţională distinctă, cu „un stil dominat de vocative (implicit de invocare) şi imperative (implicit de

[1] Obiceiul mai este cunoscut sub numele de *Păpăruţă*, *Păpărugă*, *Dodoloaie*, *Bloji* (Szenik 2009-2010, 137), *Păpălugă*, *Bărbăruţă*, *Peperuie*, *Dodoluţă*, *Mătăhulă* (Ghinoiu 1997, 146) ori *Babarugă*, *Băbăruge*, *Dadaloaie*, *Mămăruţă*, *Gogul* (Marian 1994, 328), *Păpăruie*, *Duduloaie*, *Păpuşă* în Banat (Alexandru 1978, 62).

[2] Obiceiul a fost menţionat sub numele de *papaluga* în *Descrierea Moldovei*, de Dimitrie Cantemir (Pop 1999, 119).

cerere), un accentuat caracter faptic şi elemente de urare, realizate prin comparaţii augmentative (ca în *poezia colindelor*)" (Pop, Ruxăndoiu 1990, 135).

Această ceremonie de dezlegare a ploii, ce se desfăşoară după modelul colindatului (Ghinoiu 1997, 48), a fost practicată în secolul trecut şi în Valea Almăjului[3]. Unii bătrâni din zonă îşi amintesc că, odinioară, existau „păpăruźi"[4], dar nu mai pot reda textul specific acestui ritual de „chemare" a ploii în vreme de secetă. „Păpărugile" se îmbrăcau în frunze de arin şi de boz, erau plimbate în tot satul, în strigătele copiilor, fiind udate cu apă de către femei (Gîrjoabă 2009, 191-192). De semnalat este faptul că, până pe la jumătatea veacului al XX-lea, în Almăj exista o practică solidă a acestui ritual de invocare a ploii.

De exemplu, la **Bănia** se obişnuia să fie făcută paparudă o ţigancă[5] însărcinată (ce simboliza rodnicia), învelită în verdeaţă (în „boj" = boz), iar oamenii ieşeau să o ude cu apă, dăruindu-i bucate: slănină, făină, brânză, „răchie" (ţuică); astfel, era invocată ploaia, pentru ca pământul „însetat" să dea roade bogate[6].

În localitatea **Bozovici** se făcea „păpărugă" pentru ploaie în caz de secetă. De regulă, obiceiul era practicat de „lăieţi": „Câce unu să dăzbrăca-n piele şî să-mbrăca-n boj, şî ieşam dînuntru cu canta [găleata – n.n.] cu apă să-l udăm, cu scafa [castronul – n.n.] dă făńină, cu fălia dă brânḑă, ca să-i dăm să trăiască şî el. Ş-atunśi vińea ploaia"[7].

Mai exista şi o altă manifestare în perioadele de secetă: se făceau „pomeni pentru ploaie". „Pră źos să puńea pânḑă albă chiar în avlia [curtea – n.n.] bisăriśii (unge era strâns aşa în cruśe) şî să puńea varḑă, mâncare, mălai [preparat din făină de mălai şi de grâu – n.n.] copt ca pita, şî păsui [fasole – n.n.], şî vińeau copiii săraśi şî toţ mâncau. Să făśeau în oale mari şî mâncam drept d-acolo cu lingura dă lemn. Părincili făśea slujbă şî dă mulce ori nu apucam să mâncăm, că vińea ploaie mare"[8].

La **Borlovenii-Vechi** se obişnuia să se facă paparude ţigăncile, iar în ceea ce priveşte actul ritual al împodobirii (mascării), se credea „că aşa e mai bine să acopere trupul gol cu boz" (Ciobanu 1995, 10). Alaiul umbla pe uliţe şi intra de la o casă la alta, timp în care întregul grup cânta melodia paparudei. Femeile sau fetele udau paparudele cu „putineiul", cu găleţile cu apă, iar gazdele răsplăteau „colindătorii" cu diverse alimente, care erau strânse în traistă (Ciobanu 1995, 11).

Odinioară, şi în localitatea **Dalboşeţ** exista acest obicei: de regulă, se „îmbrăca" în frunze un ţigan (cel ce bătea şi toba – modalitate prin care se făceau anunţuri de interes pentru întreaga comunitate), trecea prin toată comuna, iar oamenii ieşeau la porţi şi îl udau

[3] Valea Almăjului este un ţinut situat în partea de sud-est a judeţului Caraş-Severin, fiind străbătut de râul Nera şi cuprinzând următoarele localităţi: Bănia, Borlovenii-Noi, Borlovenii-Vechi, Bozovici, Dalboşeţ, Gârbovăţ, Lăpuşnicu-Mare, Moceriş, Pătaş, Prigor, Prilipeţ, Putna, Ravensca (sat de cehi), Rudăria (astăzi – Eftimie Murgu), Şopotu-Nou (cu satul Stancilova), Şopotu-Vechi.

[4] Pentru a reda *trăsăturile esenţiale* ale rostirii bănăţene, în vederea transcrierii informaţiilor şi a fragmentelor culese în urma anchetelor, am utilizat *sistemul de redare în scris* aşa cum a fost stabilit şi propus pentru editarea şi tipărirea textelor de literatură dialectală bănăţeană de specialişti actuali (prof. univ. dr. Ioan Viorel Boldureanu, prof. Simion Dănilă şi prof. univ. dr. Cornel Ungureanu), în forma finală din volumele premiate la ediţia a IV-a, 2015-2016, a Concursului de literatură dialectală bănăţeană „Marius Munteanu", Timişoara.

[5] Datorită faptului că studiul de faţă îşi propune recuperarea obiceiurilor sau a unor texte prezente în viaţa comunităţii tradiţionale, precizăm că nu vom folosi acest termen cu tentă injurioasă sau discriminatorie. În Valea Almăjului se întrebuinţează cuvântul *lăieţi* pentru sensul termenului literar *ţigani*.

[6] Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeţ.

[7] Nicolae Oberşterescu, 75 de ani, localnic, Bozovici.

[8] Aurelia Matei, 78 de ani, localnică, Bozovici, născută la Pătaş.

cu găleţi cu apă (la bătrâneţe, acest om a suferit de reumatism, după spusele informatorilor). Unele persoane ne-au precizat că „păpăruga" se oprea la răscrucea drumurilor şi acolo toţi cei ce locuiau în preajmă o udau. „Păpăruga" venea însoţită de doi sau trei prieteni (tot ţigani), care strângeau banii primiţi de la localnici şi cântau colindul specific:

„Păpărudă, rudă,
Vino dă mă udă, […]
Să ge Dumńeḑău să ploaie,
Pământcili să să moaie!"[9].

La Dalboşeţ, se făceau „păpărugi" şi femeile mai sărace din localitate, care se „îmbrăcau" în frunze de boz, iar oamenii turnau apă pe ele cu „canta". Tot aici se folosea şi următorul text:

„Păpărudă, rudă,
Vino dă ńe udă,
Duduloaie, loaie,
Dă-i, Doamńe, să ploaie,
Locu să să moaie,
Unge-i dai cu sapa
Să meargă ca apa,
Unge-i dai cu plugu
Să meargă ca ţugu."[10].

Independent de acest obicei, dar concomitent cu el, se oficia la biserica din localitate o slujbă de „slobozire" a ploii[11].

În timp, obiceiul s-a pierdut, îndeosebi şi pentru faptul că mulţi localnici au migrat spre oraşe sau au fost încadraţi la diferite locuri de muncă din mediul urban, fapt ce i-a îndepărtat de credinţele tradiţionale. La ora actuală, singurele manifestări organizate în caz de secetă sunt slujbele specifice oficiate în bisericile aşezărilor.

Şi în localitatea **Lăpuşnicu-Mare** exista obiceiul ca o ţigancă să fie „îmbrăcată" în frunze de boz; aceasta mergea prin sat, însoţită de copii, şi se oprea din loc în loc, unde cânta şi dansa, fiind udată cu apă. „Păpăruga" era răsplătită de oameni cu diverse alimente. Textul cântat la acest ritual de chemare a ploilor era următorul:

„Paparugă, rugă
Vino de mă udă
C-un pahar de apă
Prăstă lumea toată." (Oberşterescu 2009, 192).

De asemenea, la **Şopotu-Nou**, când era timp cald şi secetos, exista „năince-vreme" acest obicei de chemare a ploii. O femeie se îmbrăca „păpărugă" şi mergea prin sat, pe uliţe, iar oamenii o stropeau cu apă din găleţi. Textul cântat era următorul:

„Păpărugă, rugă,
Ce suie pră rudă,
În sus ce suie,
Grasu să ńe-aduie.

[9] Floarea Băcilă, 84 de ani, localnică, Dalboşeţ.
[10] Ion Băcilă, 82 de ani, fost dirijor al corului Bisericii Ortodoxe din Dalboşeţ.
[11] Iosif Băcilă, 67 de ani, profesor, Dalboşeţ.

Dumńeḑău să gea
Ploaie cu găleata”[12].

Uneori, dacă nu voia să se „îmbrace”, „păpăruga” trebuia să fie plătită. După ce se termina această manifestare, de multe ori venea ploaia[13].

Şi la **Şopotu-Vechi** se făceau „păpăruźi”: „păpăruga” trebuia să fie ori o „lăiaţă”, ori o femeie însărcinată, „care să îmbrăca în boj şî era udată dă oamińi cu căntîli cu apă”. Deoarece obiceiul nu s-a mai practicat de mult, informatorii nu-şi mai amintesc decât primul vers: „Pipărugă, rugă...”. „Păpăruga” umbla pe străzi şi copiii se ţineau după ea, însoţindu-o prin tot satul[14].

De menţionat, în acest context, tot pentru „chemarea” ploii, dar *nu ca o binefacere, ci în scopuri vindicative*, o altă practică: se arunca o cruce pe apă pentru ploaie. Dacă era o nuntă în sat şi altcineva voia să strice petrecerea (din dorinţa de răzbunare sau din invidie), „dacă vreai să ploaie, luvai o cruśe dă lemn părăsîtă, dă la morţărie [cimitir – n.n.], o băgai subt moară, pră apă, ca să ploaie... Asta o fost, dac-ai avut duşmăńie pră śińiva, o ploiat dă nu le-o cicńit [n-au avut tihnă – n.n.]”[15].

*

Pe lângă aspectele legate de fenomenul discutat şi textele culese în urma anchetelor pe care le-am efectuat în Almăj, vom reda în continuare variantele de „păpărugi”, publicate de Nicolae Ursu în lucrarea *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, culese în anul 1939. Precizăm că vom păstra numerotarea autorului din volumul amintit, textele fiind incluse în colecţia *Păpărugi*.

„**[Nr.] 169**

Cristina Constangin, vro 80 ani, Bozovici

Păpărugă, rugă,
Ia ĭeş dă nĭe udă,
C-o găliată d-apă
Prăstă lumia toată.

Toarnă cu şiurĭelu,
Varsă-l cu şiubăru,
O ploaie curată,
Prăstă lumia toată.

Ploaĭe, Doamnĭe, ploaĭe,
Locul să să moaĭe,
O ploaĭe curată,
Cea dîn cerĭ lăsată.”[16] (Ursu 1958, 161).

[12] Icoana Pistrilă, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi, născută la Şopotu-Nou.
[13] Idem.
[14] Letiţia Badescu, 67 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.
[15] Ana Maria Badescu, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.
[16] În lucrarea de faţă, redarea fonetică a textelor culese de autor este aproximativă, fapt pe care l-am respectat, aşa cum am procedat şi cu scrierea cu *î* a acestora.

„**[Nr.] 170**
Jurji Sofia, 17 ani, Bozovici

Păpărugă, rugă,
Ia ĭeş dă nĭe udă,
C-o găliată d-apă,
Prăstă lumia toată.
Ploaĭe, Doamnĭe, ploaĭe,
Locuri să să moaĭe.
Cucurudzîlĭe, *rĭe*,
Cît grăginilĭe.
Ploaĭe, Doamnĭe, ploaĭe,
Locul să să moaĭe,
O ploaĭe curată,
Prăstă lumia toată.

Spicu cît voinicu. (bis)
Ungĭe dai cu plugu,
Să miargă ca vîntu.
Ungĭe dai cu sapa,
Să miargă ca apa.” (Ursu 1958, 161).

„**[Nr.] 171**
Măria Costangin[17], 39 ani, Gîrbovăţ

Păpărugă, rugă,
Ia ĭeş dă nĭe udă,
C-o găliată d-apă,
Peste lumia toată.

Ungĭe dai cu plugu
Să miargă ca vîntu,
Ungĭe dai cu sapa
Să miargă ca apa.

Cucurîdzîlĭe,
Cît grăginile,
Spicu cît voinicu,
Săcara cît scara.” (Ursu 1958, 162).

„**[Nr.] 172**
Ana Giurgie, 58 ani, Bănia

Păpărugă, rugă,
Ia ĭeş dă nĭe udă,
C-o găliată d-apă
Prăstă lumia toată.
Ploaĭe, Doamnĭe, ploaĭe,
Locuri să se moai’.

Bumburĭel d-arjintî,

[17] Cu o notă de subsol: „Dî la bătrîni. Nĭe faşĭem «dodolă» dzîc ţiganii, rumînii dzîc «păpărugă». Pliacă cu dodola numa ălie grĭeunoaĭe (încărcacĭe) ălĭelalcĭe cîntă.” (Ursu 1958, 162).

Varsă-l pră pămîntî,
Ploiţă curată,
Şîe-i dîn şierî lăsată.
Cucurudzîlîe, *rîe*,
Cît grăginilie. (bis)
Rodu umplîe podu, (bis)
Săcara-i cît scara, (bis)
Spicu ca voinicu.
…….
…….” (Ursu 1958, 163).

Aşa cum au afirmat cercetătorii în legătură cu variantele asemănătoare textului în discuţie, din punctul de vedere al formei, acesta poate fi împărţit în „4 segmente distincte, fiecare cu funcţia sa ceremonială bine determinată”: segmentul *A* – de regulă, primele două versuri – cuprinde o invocare a paparudei, segmentul *B* include versurile ce descriu ritul (aruncarea apei cu găleata), *C* – „declanşarea ploilor”, iar *D* – „etalarea efectelor invocate” (a se vedea exemplul de mai sus: „Unge-i dai cu sapa / Să meargă ca apa, / Unge-i dai cu plugu / Să meargă ca ţugu”[18]). Nu toate segmentele sunt identice sau prezente ca atare în formele paparudelor din Valea Almăjului: unele lipsesc, alteori îşi schimbă ordinea (Fochi 1976, 225). Melodiile specifice acestor versuri hexasilabice se diferenţiază în funcţie de regiune, fiind mai dezvoltate decât alte creaţii tradiţionale (Comişel 1967, 205).

*

După cum am arătat mai sus, e de reţinut că obiceiul paparudei implica, odinioară, întreaga comunitate, fapt estompat astăzi prin diminuarea relaţiilor dintre membrii ei. Din cauza fenomenului migrării dinspre mediul rural înspre cel urban, persoanele care practicau această manifestare s-au împuţinat, iar generaţiile tinere nu au continuat anumite practici moştenite din strămoşi. De altfel, în „cultura modernă”, ritualurile magice nu mai reprezintă fapte de primă importanţă în majoritatea comunităţilor tradiţionale.

În decursul vremii, prin „procesul de demagizare”, s-au diminuat rigorile ritualului, fapt pentru care unele rituri ca *paparudele* ori *descântatul* au decăzut, nemaicorespunzând „dezvoltării conştiinţei sociale şi nivelului de cunoaştere raţională” (Pop, Ruxăndoiu 1990, 96).

În ceea ce priveşte textele culese din Almăj sau preluate din volumele publicate de cercetători în secolul al XX-lea, este de remarcat că ele şi-au pierdut rostul, îndeosebi prin neîntrebuinţarea lor, aspect sesizat şi în cursul anchetelor, când majoritatea informatorilor au menţionat existenţa în trecut a unor astfel de „poezii rituale”, pe care însă nu şi le mai aminteau.

Textele aferente acestui obicei întâlnit cândva şi în localităţile din Valea Almăjului sunt cunoscute astăzi doar parţial, îndeosebi de către persoanele vârstnice, pierzându-se însă credinţa în funcţia lor magică iniţială.

Informatori:

Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeţ.
Ana Maria Badescu, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.
Letiţia Badescu, 67 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.

[18] Ion Băcilă, 82 de ani, fost dirijor al corului Bisericii Ortodoxe din Dalboşeţ.

Floarea Băcilă, 84 de ani, localnică, Dalboşeţ.
Ion Băcilă, 82 de ani, fost dirijor al corului Bisericii Ortodoxe din Dalboşeţ.
Iosif Băcilă, 67 de ani, profesor, Dalboşeţ.
Aurelia Matei, 78 de ani, localnică, Bozovici, născută la Pătaş.
Nicolae Oberşterescu, 75 de ani, localnic, Bozovici.
Icoana Pistrilă, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi, născută la Şopotu-Nou.

Perioada în care au fost efectuate anchetele: 2012-2015.
Culegător: Maria Vâtcă

Referinţe bibliografice

Alexandru, Tiberiu. 1978. *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Boldureanu, Ioan Viorel. 2008. *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*. Timişoara: Editura Marineasa.

Ciobanu, Pavel. 1995. *Paparuda (obicei agrar de invocare a ploii, în Banatul de sud)*. Timişoara: Editura Hestia.

Comişel, Emilia. 1967. *Folclor muzical*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Cuceu, Ion, Cuceu, Maria. 1988. *Vechi obiceiuri agrare româneşti*, vol. I. Bucureşti: Editura Minerva.

Evseev, Ivan. 1998. *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*. Timişoara: Editura Amarcord.

Fochi, Adrian. 1976. *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*. Bucureşti: Editura Minerva.

Ghinoiu, Ion. 1997. *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Gîrjoabă, Pavel. 2009. *Monografia localităţii Borlovenii-Vechi*. Râmnicu-Vâlcea: Editura Prisma.

Marian, Sim. Fl. 1994. *Sărbătorile la români. Studiu etnografic. II*. Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Oberşterescu, Dănilă. 2009. *Monografia comunei Lăpuşnicu-Mare*. Reşiţa: Editura TIM.

Pop, Mihai. 1999. *Obiceiuri tradiţionale româneşti*. Bucureşti: Editura Univers.

Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel. 1990. *Folclor literar românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Szenik, Ileana. 2009-2010. *Folclor muzical. Modul de studiu pentru studii universitare prin învăţământ la distanţă*. Cluj: Academia de Muzică „Gheorghe Dima".

Ursu, Nicolae. 1958. *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Sorin D. VINTILĂ
(Universitatea din Novi Sad)

Imaginar şi fantastic literar

Abstract: (The Fantastic Imagery in Literature) The narrative techniques and procedures which derive from using fantastic imagery are reflections of the authors' perceiving things: Eliade, even when he seems to refer to the inhuman mechanism of the totalitarian regimes, goes beyond this fact and reinterprets the great myths of humanity; Bulgakov relives his fears and nervosas, but also his rebellion, or his helplessness in front of terror, converted into hallucinating or clownish literary fantastic. Both create, at the same time, new literary ways of lecturing a text and interpreting codes.

Keywords: literary fantastic, narrative techniques, structure of the novel, literary imaginary

Rezumat: Destinele unor scriitori emblematici pentru cultura universală, precum Mircea Eliade şi Mihail Bulgakov, sunt reflectate şi de operele lor. Tehnicile şi procedeele narative care decurg din utilizarea formulei fantasticului literar dau seamă de structura imaginarului autorilor: Eliade, chiar şi atunci când pare să vizeze mecanismul inuman al regimurilor autoritare, trece dincolo de acest fapt şi reinterpretează marile mituri ale omenirii; Bulgakov îşi retrăieşte spaimele şi nevrozele, dar şi revolta, ori neputinţa în faţa terorii, drapate în fantasticul literar halucinant, ori clovneresc. Amândoi creează, în acelaşi timp, noi coduri de lectură şi de interpretare a textului literar.

Cuvinte–cheie: fantastic literar, tehnici literare, structură romanescă, imaginar literar

Acest articol s-a ivit în urma discuțiilor purtate cu studenții la cursuri și seminarii, pe marginea textelor lui Mircea Eliade şi a romanului *Maestrul şi Margareta* a lui Mihail Bulgakov. Scriitorul rus se năştea, la Kiev, în 1891 (cu 16 ani înaintea lui Eliade), pentru ca în 1940 să moară, la Moscova, încă tânăr, în condiţii mizere şi departe de glorie.

S-ar părea că nimic nu îi apropie pe cei doi scriitori în afară de statutul lor de importante figuri ale culturilor română şi rusă. Totuşi, cea dintâi legătură dintre ei o poate constitui prezenţa fantasticului literar în operele lor. În acelaşi timp, ei au fost autori care s-au raportat mereu la vremurile grele pe care le-a trăit Europa de Est, aşa încât nu e de mirare că operele lor sunt nu doar de actualitate pentru publicul, ci şi subiect de cercetare intensă pentru specialişti.

Opera lui M. Eliade trebuie receptată ca o unitate: proza lui încearcă dacă nu să valideze, cel puţin să exemplifice, cu mijloacele artei literare, teoriile savantului, ale istoricului religiilor. Dacă primele sale romane consacră teme precum autocunoaşterea, importanţa experienţelor individuale, disecţia eu-lui ş.a., cu acţiuni plasate în India, ori în alte decoruri exotice, începând cu micul roman *Lumina ce se stinge*, M. Eliade trasează coordonatele prozei sale fantastice: miturile arhaice ale Creaţiei, onirismul, ocultismul se îmbină cu teorii moderne preluate din fizică, matematică, filozofie.

Cele dintâi scrieri privilegiau un fantastic spectaculos, exploziv, fabulos, în vreme ce nuvelele şi romanele postbelice favorizează un fantastic subtil. Subiectele dragi lui Eliade sunt acum relevarea diferitelor calităţi ale timpului, amnezia şi hipermnezia, camuflarea sacrului în profan, căutarea, sau intuirea, de către eroi, a dimensiunii divine din propria fiinţă

ş.a. Tema spectacolului, a reprezentaţiei teatrale, ca actualizare a marilor mistere, de mult uitate are ca scop trimiterea spre sensul fundamental al faptelor, spre semnificaţia lor religioasă. Interesul pentru dimensiunea profundă, aproape mistică a teatrului e un alt punct în care Eliade se apropie de Bulgakov dramaturgul. În romanul *19 trandafiri*, spre exemplu, spectacolul îşi recuperează funcţia mitică de experimentare a libertăţii spirituale. Personajele vorbesc despre metanoia, despre tehnica evadării, despre rolul ritualic al teatrului etc., gândindu-şi destinele în raport cu aceste noţiuni. Unele dintre personajele lui Eliade recunosc miturile, poveştile exemplare, în vreme ce altele sunt doar purtătoarele lor. „Teatrul e o formă de salvare a individului…; teatrul face suportabilă existenţa, apără pe om de *teroarea istoriei*", scria M. Eliade.

Tehnica narativă e bazată pe utilizarea paradoxului temporal. Inexplicabile „spărturi" în timp sunt prezente în multe nuvele, precum *La ţigănci*, *Secretul doctorului Honigberger*, *Douăsprezece mii de capete de vită* ş.a. Pe de o parte, timpul e identificat cu *istoria*, văzut ca limitare a existenţei umane, ca drum către moarte, pe de altă parte, ca modalitate de abolire a oricăror limite, ca prezent continuu, nonistoric, ca *timp sacru*. Ieşirea din Istorie implică, de cele mai multe ori, găsirea unui corelativ spaţial, atemporal, o variantă a Shambalei.

Dincolo de toate aceste consideraţii însă, ceea ce îi apropie cel mai mult pe cei doi scriitori este maniera în care, prin intermediul multiplelor faţete ale fantasticului literar, încearcă să dezvăluie, să arate cu degetul, să ironizeze, dar şi să submineze, totodată, mecanismul sistemului totalitar. Unele nuvele eliadeşti, precum *Pelerina*, *Dayan*, *La umbra unui crin*, *Pe strada Mântuleasa* ş.a. sunt, aparent, construite pe structura prozei poliţiste. În ele se împletesc cel puţin două planuri, unul realist şi clar, al doilea ambiguu, misterios. Naratori precum Zaharia Fărâmă povestesc şi scriu (sub formă de declaraţii date la Securitate) poveşti din ce în ce mai incredibile. Ei au devenit suspecţi, fiindcă „ştiu prea multe"… Despre această nuvelă, E. Simion spune că este o „fabulă a fabulei, … o lungă metaforă despre naştereanaraţiunii" (Simion, 1992, 220).

Dacă Eliade experimenta teroarea regimului prin intermediari, prin plasarea naratorilor săi în centrul atenţiei aparatului represiv, Mihail Bulgakov a cunoscut din plin experienţa ostracizării. Despre jocul crud al lui Stalin cu nervii scriitorului (dar şi cu ai scriitorilor, în general, căci exemplele sunt numeroase, de la Osip Mandelştam, la Boris Pasternak şi de la Bulgakov la Anna Ahmatova) s-a scris destul de mult (Cf. Vartic, 2006).

> „În condiţii normale, literatura poate rezista direcţiei generale a progresului social, dar numai rareori exercită o opoziţie activă în faţa puterilor politice existente. Cu toate acestea, sub presiunea externă a unui progres social accelerat, puterea de frânare a literaturii se intensifică şi-şi face apariţia o literatură dizidentă. Reacţia este tipică – se apelează la cenzură, exil, persecuţie şi arest, nu din cine-ştie-ce impuls maliţios şi nici pentru satisfacerea unor dorinţe sadice, ci de către sisteme încrezătoare în justeţea propriilor lor scopuri, convinse că sunt în armonie cu progresul general al istoriei şi hotărâte să elimine alternativele pentru a accelera îndeplinirea acelor scopuri. Astfel, literatura dizidentă se naşte aproape automat. La limita extremă, orice fel de literatură poate deveni duşman prin simplul fapt că este literatură" (Nemoianu, 1997, 24).

În lumea golită de orice referinţă la divinitate care este Moscova interbelică — şi, prin extindere, întregul spaţiu sovietic —, într-o societate care nu urmărea doar laicizarea absolută, ci anularea ideii de transcendent, e nevoie de apariţia diavolului pentru a „colora" existenţa searbădă a oamenilor, pentru a le reda libertatea, într-o primă etapă, *de mişcare*, iar, mai apoi, de gândire. Într-o astfel de lume e necesară intervenţia divolescului pentru ca să se mai poată salva ceva! În aceste condiţii, „a face pact cu diavolul" e un act de disidenţă,

un gest disperat de salvare, o încercare de ieşire din coşmarul comunismului. Woland şi acoliţii lui se simt bine în rolul de salvatori, iar „privilegiata" Margareta percepe zborul pe deasupra Moscovei drept un exerciţiu de reînvăţare a libertăţii şi de pregătire în vederea apropiatei fericiri — recuperarea iubirii pierdute.

Călătoria finală (în fapt, *zborul*) efectuată de Margareta şi de Maestru alături de Woland şi de ceata lui are funcţii multiple la nivelul textului. Mai întâi, ea stabileşte o legătură între cele două „romane", contribuind la o întâlnire cum nu sunt multe în literatura universală: între un „autor" (Maestrul) şi „personajul" său (Pilat). Dar face să se întâlnească şi lumea Margaretei (Moscova), cu „lumea" dezolantă în care spiritul lui Pilat a aşteptat, aproape două milenii, iertarea. Este, totodată, şi locul de confluenţă a două tipuri de „călătorii": *zborul*, atât de îndrăgit, mai nou, de eroina centrală şi *visul*, înălţarea pe „drumul argintat de lună", viziune constantă a lui Pilat. În al doilea rând, acest drum leagă două registre stilistice: cel ironico–umoristico–ludic, ton ce caracterizează „romanul" care ne spune povestea Magaretei şi a iubitului ei, şi cel grav, neutru şi profund realist, ce dictează ritmul „cărţii" despre Pilat din Pont. În al treilea rând, e drumul (sau calea) pe care personajele centrale părăsesc romanul, rămânând ca *Epilogul* să ofere câteva detalii despre actanţii secundari, în frunte cu Ivan.

Pactul pe care, ca orice diavol care se respectă, i-l propune Woland maestrului pare mai uşor de respectat ca niciodată, e mai „rezonabil" ca oricând, pentru că ispita e înlocuită de răsplată:

> „O, maestre, de trei ori romantic, e oare cu putinţă să nu vrei dumneata să te plimbi ziua cu prietena dumitale sub vişinii înfloriţi, iar seara să ascuţi muzica lui Schubert? Se poate să nu-ţi facă plăcere să scrii cu pana de gâscă la lumina făcliilor? Nu vrei dumneata, asemenea lui Faust, să stai aplecat asupra unei retorte în speranţa că vei reuşi să plămădeşti un nou homunculus? Acolo! Acolo! Acolo te şi aşteaptă o casă şi un servitor bătrân. Lumânările sunt aprinse, dar în curând se vor stinge, pentru că numaidecât veţi întâmpina zorile. Pe drumul acesta, maestre, numai pe acesta! Adio, venit-a ceasul să plec!" (Bulgakov, 2001, 415).

Misiunea Maestrului s-a încheiat şi el trebuie să-şi ridice premiul, care îi este doar *înmânat* de diavol: de venit, vine din partea Aceluia „pe care abia aşteaptă să-l vadă eroul plămădit" de maestru, cum se exprimă Woland. Este, neîndoielnic, o viziune asupra paradisului foarte diferită de cele tradiţionale, poate şi uşor ironică, dar nu mai puţin stenică, profund modernă.

Ultima apariţie a cuplului Maestru — Margareta se produce în visul lui Ivan, care acum „ştie totul şi înţelege totul" şi care, atunci când e lună plină, „iese din casă şi se îndreaptă spre Patriarşie Prudî". Fostul poet pare să întruchipeze, în final, un arhetip: acela al Cititorului model; el este o instanţă literară cu nume propriu şi istorie personală. Argumentul e dat de faptul că singur Ivan străbate, la o anume dată din an, atât străzile Moscovei, „întotdeauna pe acelaşi drum", cât are şi viziunea „cărării luminoase" a „drumului argintat de lună". Maestrul continuă să-şi îndeplinească rolul de călăuzitor şi de pe lumea cealaltă. Vine la Ivan, spre a-l îmbărbăta, pentru a-i arăta calea pe care o are de urmat, însoţit de Margareta, alcătuind un cuplu fantomatic pe deplin conştient de rolul său.

Tehnicile şi procedeele narative care decurg din utilizarea formulei fantasticului literar dau seamă de structura imaginarului autorilor: Mircea Eliade, chiar şi atunci când pare să vizeze mecanismul inuman al regimurilor autoritare, trece dincolo de acest fapt şi reinterpretează marile mituri ale omenirii; Mihail Bulgakov îşi retrăieşte spaimele şi nevrozele, dar şi revolta, ori neputinţa în faţa terorii, drapate în fantasticul literar halucinant,

ori clovneresc. Amândoi creează, în acelaşi timp, noi coduri de lectură şi de interpretare a textului literar.

Referințe bibliografice

Bulgakov, Mihail. 2001. *Maestrul şi Margareta*. Traducere din rusă de Natalia Radovici., Bucureşti: Editura Humanitas.

Simion, Eugen, 1991 – 1992. *Postfaţă* la Mircea Eliade, *Proza fantastică*, volumele I – V. Cu un cuvânt înainte al autorului. Ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Bucureşti : Editura Fundaţiei Culturale Române.

Vartic, Ion. 2006. *Bulgakov şi secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la* ***Maestrul şi Margareta***. Ediţia a II-a adăugită. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca. Iaşi: Editura Polirom.

Nemoianu, Virgil. 1997. *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune*. În româneşte de Livia Szász Câmpeanu. Bucureşti: Editura Univers.

Lingua e letteratura italiana

Italian Language and Literature

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ
(Università "Alexandru Ioan Cuza" di Iași)

L'intercomprensione – una possibile svolta comunicativa in ambito romanzo

Abstract: (**Intercomprehension – a Possible Communicative Breakthrough within Romance-Speaking Area**). Since this symposium is meant to highlight the common Romance heritage and the positive synergies resulting from it, and also to consider eventual evolutionary outlets for cultural interaction in the European Romània, we chose to speak about intercomprehension (IC) as a possible viable solution for an eased communication within our family of languages. IC is the linguistic phenomenon that allows multiple people to interact in their native language and understand each other. Therefore, IC treasures the cultural identity of each speaker, while dissolving the barriers of otherness. The ability to understand multiple languages within the same language family, namely the development of the related receptive skills, is easily learnable thanks to certain linguistic strategies that, once learned, make one autonomous and self-improvable. Unfortunately, while benefitting for several decades of good luck in research, it is struggling to gain ground in the actual context of foreign languages teaching. In this regard, in recent years, we have witnessed an increased effort to publicly spread the news of IC through the creation and promotion of various open-access and free online platforms, available for single users or groups of students. In the light of these theoretical considerations, we will then assess the introduction of simultaneously multilingual courses at the university level, first of all, and illustrate the inherent mechanism of intercomprehension through practical examples.

Keywords: intercomprehension, multilingualism, linguistic awareness, *forma mentis*, autonomous learner

Riassunto: Trattandosi di un simposio volto a risaltare la comune eredità romanza e le sinergie positive che ne derivano, nonché a considerare eventuali sbocchi evolutivi nell'interazione culturale nella Romània europea, abbiamo scelto di parlare dell'intercomprensione (IC) in quanto possibile soluzione viabile per una comunicazione agevolata nell'ambito della nostra famiglia linguistica. L'IC è il fenomeno linguistico che consente a più persone di interloquire nella propria lingua madre e comprendersi a vicenda. Pertanto, l'IC custodisce l'identità culturale di ogni locutore, sciogliendo al contempo le barriere dell'alterità. L'abilità di comprendere più lingue appartenenti alla stessa famiglia linguistica, ovvero lo sviluppo delle relative competenze ricettive, è facilmente apprendibile per via di certe strategie linguistiche che, una volta imparate, rendono autonomi e automigliorabili. Purtroppo, pur godendo da parecchi decenni ormai di buona fortuna nel campo della ricerca, stenta a prendere il volo nell'ambito della didattica effettiva delle lingue straniere. In tal senso, negli ultimi anni si nota un crescente sforzo di divulgazione pubblica attraverso la creazione e la promozione di varie piattaforme online gratuitamente accessibili e fruibili da singoli utenti o da gruppi di studenti. Alla luce di tali accorgimenti teorici, passeremo a valutare l'introduzione di corsi simultaneamente multilingui a livello universitario, innanzitutto, e a illustrare il meccanismo intrinseco dell'IC attraverso degli esempi pratici.

Parole chiave: intercomprensione, multilinguismo, coscienza linguistica, *forma mentis*, apprendente autonomo

Il 9 settembre 2015, all'Università "La Sapienza" di Roma si è svolta una Giornata di studio intitolata "Riflessioni e piste di lavoro per la scuola italiana" e dedicata ai "Quarant'anni delle Dieci Tesi", documento redatto dal "Gruppo di Intervento e di Studio nel Campo dell'Educazione Linguistica" (GISCEL), tra i cui soci fondatori si annoverano Tullio De Mauro e Lorenzo Renzi, entrambi presenti insieme ad Alberto Sobrero – segretario in carica del gruppo – e ad altri insigni linguisti. Per quanto riguarda l'ambito strettamente linguistico, sono stati riportati in discussione alcuni di quelli che dovrebbero essere i concetti cardine dell'educazione linguistica presente e futura: la riflessione

grammaticale metacognitiva, il multiculturalismo e la linguistica plurilingue[1], tesi a dinamizzare i metodi tradizionali della didattica delle lingue, alquanto rigidi e impositivi, evitare lo spreco delle conoscenze linguistiche innate o pregresse, sfruttare il potenziale delle stesse per ridurre gli sforzi nell'apprendimento di una (nuova) lingua straniera, arginare le distanze tra lingue e culture più o meno imparentate. Non sono concetti nuovi, infatti essi si ritrovano già nelle teorie linguistiche-educative, ma poco si nota a livello pratico. Secondo gli ideatori del C.A.R.A.P. (*Un Cadre de Référence pour les Approches Plurielles des Langues et des Cultures*) quattro sarebbero gli approcci plurali – che contemplano più varietà linguistiche e culturali simultaneamente – in grado di venire incontro a tali esigenze: innanzitutto l'approccio interculturale diffuso su scala grande a tutti i livelli di insegnamento, l'*éveil aux langues* (il risveglio alle lingue: esporre i bambini già da piccoli a diverse lingue straniere e farli riflettere sulla loro varietà e particolarità per sensibilizzarli alla bellezza della diversità), la didattica integrata, nota in Italia come *la metodologia CLIL* (acronimo di *Content and Language Integrated Learning*, ovvero apprendimento integrato di contenuti disciplinari in lingua straniera, implementata nelle scuole secondarie di II grado italiane a partire dall'anno scolastico 2014-2015) e l'intercomprensione (2012, 6). Ci soffermeremo su quest'ultimo approccio in quanto più consono al nostro ambito di lavoro, ma anche perché, rispetto agli altri che godono già di una minore o maggiore legittimità, questi stenta a decollare in ambito pratico, nonostante i suoi molti pregi e la ricca dote teorica che copre ormai più di tre decenni.

1. Alcuni spunti teorici

Il concetto di intercomprensione è apparso e si è sviluppato inizialmente nella Francia degli anni '70-'80, ma la sua conversione in approccio didattico è avvenuta alla metà degli anni '90, insieme con l'avvento di *EuRom4* a cura di Claire Blanche-Benveniste (Université Aix-en-Provence) e *Galatea* a opera di Louise Dabène (Université de Grenoble) (M. Anquetil in De Carlo 2011, 56).

Molti linguisti coinvolti nello studio dell'intercomprensione (d'ora in poi IC), a cominciare con le due promotrici, hanno fatto del loro meglio per circoscriverla in maniera quanto più esaustiva, però a tutt'oggi non esiste *la* definizione, né compare come voce sui dizionari italiani in uso. Si tratta tuttora di un processo evolutivo: se, in origine, l'accento cadeva sulla mera comprensione di due o più lingue imparentate, ora si insiste sempre più spesso sull'aspetto comunicativo e cognitivo.

Abbiamo scelto di soffermarci su due versioni più recenti: la prima perché spiega in maniera molto chiara la natura e il funzionamento dell'IC – "L'intercomprensione è, innanzitutto, un modello comunicativo, in base al quale, all'interno di un gruppo di interlocutori, ognuno si esprime nella propria madrelingua (oppure in una lingua straniera che ritiene di conoscere bene) e, allo stesso tempo, comprende le lingue usate dagli altri." (Spiță, Tărnăuceanu 2010, 7), la seconda, invece, perché va oltre e accenna alle strategie (meta)cognitive e collaborative attuabili nell'ambito dell'IC, nonché al suo scopo mirato, il che ci permetterà di accostarci ai suoi meccanismi intrinseci e di scartare sin d'ora gli eventuali fraintendimenti al riguardo – "lo sviluppo della capacità di co-costruire un senso,

[1] Per un resoconto dell'incontro si veda: http://www.insegnareonline.com/rivista/oltre-lavagna/10-tesi-passato-futuro-giscel-convegno (ultimo accesso: 30/09/2015).

nel contesto dell'incontro di lingue differenti, e di farne un uso pragmatico in una situazione comunicativa concreta." (F. Capucho, *apud*. De Carlo 2011, 227).

La prima definizione appartiene a Doina Spiță, coinvolta dal 2007 in vari progetti internazionali di IC *intrafamiliare* (dedicata alle lingue romanze), quali *Galapro* e *Miriadi*, mentre la seconda è di Filomena Capucho, coordinatrice dal 2002 del Progetto *transfamiliare* (dedicato a lingue imparentate e non) *Eu*&I (*European Awareness and Intercomprehension*). Entrambe vertono sulla messa in atto di tale processo, però mentre la prima insiste sugli agenti coinvolti e lo scenario comunicativo, la seconda, pur enfatizzando il suo scopo concreto, dialogico e socio-pragmatico, porta in primo piano la competenza discorsiva occorrente alla sua realizzazione: il senso di un testo in ambito IC è frutto di un connubio di processi interdipendenti, risulta cioè a seguito dell'attivazione delle competenze strategiche-interpretative, in un contesto affettivo idoneo e in base al proprio stile cognitivo, ovvero alla capacità di processare in tempo utile una serie di conoscenze pregresse, confrontandole al contempo con i nuovi dati da decodificare. Da notare anche il termine *sviluppo* e quindi il possibile miglioramento ed evolversi di tali capacità.

Ci apprestiamo a specificare che l'obiettivo dell'IC non è la padronanza delle abilità produttive, ma solo l'allenamento di quelle ricettive. Come risulta anche dalla sua denominazione, l'IC è circoscritta alla sola "capacità di comprendere e di farsi comprendere in una comunicazione utilizzando ciascuno la propria lingua e sfruttando la prossimità linguistica delle lingue in presenza. Tutti gli approcci basati sull'IC partono dal presupposto che parlanti di lingue prossime sono in grado di comprendere il senso globale di un testo scritto (e in misura minore orale) in una lingua affine senza averla studiata prima." (De Carlo 2011, 22).

Ovviamente, non è detto che bisogna accontentarsi di tanto, da cosa può nascere cosa e col tempo si può anche arrivare a sviluppare delle abilità produttive: è risaputo che la comprensione prima o poi apra la strada alla produzione, dipende dall'impegno che ci si mette, dal tempo assegnato allo studio e dagli obiettivi prefissatisi.

Benché l'IC sia tuttora un fenomeno di nicchia, praticato dagli addetti ai lavori, dai loro discepoli e studenti e dai fortunati che hanno avuto l'occasione di sentirne parlare in qualche modo, gli strumenti fruibili dagli eventuali interessati sono numerosi e sempre più articolati. Si presentano prevalentemente sotto forma di piattaforme online ad accesso gratuito per uso autonomo, per gruppi autogestiti, guidati da un formatore o come meglio si decida farne uso. Citiamo solo alcuni di quelli che abbiamo visitato, provato o adoperato: *EuRom5*, il supporto multimediale per il libro di testo *EuRom5*, successore di *EuRom4* (la lingua romena, purtroppo, non fa parte delle lingue straniere proposte, tuttavia, a nostro parere, il progetto è altamente consigliabile, perché molto ben articolato, ricco di contenuti strutturati secondo livelli di competenza e facile da usare, con risultati veloci e addirittura sorprendenti); *Itinerari Romanzi* dell'Unione Latina, che, a differenza di altri metodi, è una combinazione molto ben sviluppata e coerente di video, audio e testo scritto (si rivolge per lo più ai ragazzi, ma si presta bene anche all'uso da parte di adulti); *EuroComRom*, *EuroComGerm*, *EuroComSlav* è un metodo suddiviso in branche, in base alla famiglia linguistica studiata, lodevole soprattutto per l'eccellente quadro teorico che mette a disposizione, realizzato con lungimiranza e rigore scientifico. *Miriadi* (il più recente, disponibile online dalla fine del 2015) è un lavoro molto complesso che racchiude al suo interno l'esperienza *Redinter* e le famose piattaforme della *GalaSaga* (*Galatea*–le lingue romanze per un pubblico francese, *Galanet*– una piattaforma interattiva dedicata a tutti, che incoraggiava l'apprendimento collaborativo e l'assistenza

reciproca e offriva diversità linguistica *intrafamiliare* e *Galapro* – piattaforma per la reciproca formazione didattica nel settore). "Promuovendo la formazione all'intercomprensione in interazione su Internet", Miriadi è il presente e, soprattutto, il futuro dell'IC online. Vanno ricordate anche alcune piattaforme create per la familiarizzazione con lingue non necessariamente imparentate: *Eu&I*, *Babelweb* o *InterCom*.

2. L'IC come auspicata prassi comunicativa

Poter parlare nella propria lingua, essere capiti dagli altri interlocutori e capire a nostra volta le lingue parlate dagli altri, in uno scambio dialogico equilibrato e dinamico, in cui nessuno è *lo* straniero, *l'altro*, rappresenterebbe davvero una svolta comunicativa molto appagante, nel pieno rispetto dell'identità e della varietà, nonché dell'"unità nella diversità" (il motto dell'Unione Europea).

Può sembrare uno scenario fantascientifico, ma si pensi solo alle prime esperienze comunicative dei romeni che vanno in Italia in cerca di fortuna, senza avere neanche le minime conoscenze di lingua italiana. Abbiamo assistito in passato a simili episodi e ne abbiamo testimoniato l'efficacia. Il romeno parla il romeno, l'italiano parla l'italiano, a ciò si aggiunge una sana dose di mimica e di gestualità, è il dialogo è fatto. Poi, con l'esposizione continua all'*input* in lingua italiana, il romeno arriva a comprendere sempre di più, finché scatta in lui, in maniera spontanea, ma alla fine di una certa gestazione linguistica, l'abilità produttiva orale in LS. Chi studia una LS in modo tradizionale, invece, sblocca per prima la produttività scritta.

Per certe coppie linguistiche, l'IC ha più ostacoli da superare (francese-portoghese, ad esempio), per altre, invece, è quasi scontata (italiano-spagnolo). Figuriamoci ora che, a un certo punto del percorso scolastico, si studiasse un prontuario di strategie decodificatrici interlinguistiche. Da quel momento in poi, l'IC nelle sue diverse forme (comunicative, didattiche o anche solo di comprensione passiva) sarebbe molto agevolata e anche ricercata dai singoli soggetti che ne hanno preso il gusto, perché una volta capiti, sperimentati e assimilati i meccanismi di decifrazione di un'altra lingua, non c'è più verso di fermare il marchingegno mentale che sta prendendo forma dentro le nostre teste: si diventa più consapevoli linguisticamente, più riflessivi, più accorti anche con la propria lingua materna, sempre pronti alla prossima sfida linguistica, si raggiunge un altro livello nel piacere di sapere, comprendere e fare LS e di vivere la L1.

3. L'IC e la didattica delle lingue straniere

Al fine di formare gli interessati alla comunicazione intercomprensiva, l'attenzione dei ricercatori è ora incentrata sull'affinamento delle tecniche didattiche e sull'ampliamento degli strumenti pratici. In tal senso, oltre alle piattaforme online, alcune università o centri linguistici stanno inserendo nella loro offerta didattica dei Corsi di introduzione all'intercomprensione o addirittura dei Corsi di intercomprensione simultaneamente[2] multilingui (d'ora in poi CSM).

Negli a.a. 2012-2013 e 2013-2014, abbiamo frequentato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia tre moduli di IC, due prevalentemente teorici, come parte integrante

[2]Abbiamo scelto di aggiungere *simultaneamente* per differenziare tali corsi dalla dicitura "corsi multilingui", utilizzata di solito per la promozione dei corsi monolingui in una varietà di lingue diverse.

del Corso di perfezionamento in Didattica delle Lingue moderne: indirizzo Insegnamento delle lingue straniere, tenuto dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati e un altro pratico, un Corso Multilingue di francese, spagnolo, portoghese, catalano e romeno, organizzato presso il Centro Linguistico di Ateneo. Avendo imparato l'italiano sostanzialmente da autodidatta (grazie a una sorta di intercomprensione intuitiva, per mezzo di *transfert*, più o meno consapevole, di conoscenze linguistiche dal romeno e dal francese – L2 verso l'italiano), prima di intraprendere il percorso universitario, eravamo già adepti dei metodi associativi dell'IC, per cui il CSM non ha fatto altro che rafforzare in noi la fiducia nelle straordinarie potenzialità di apprendimento delle lingue straniere tramite l'approccio intercomprensivo: nel giro di 16 ore (la durata complessiva del corso), partendo da un livello zero in catalano e A1 in portoghese abbiamo raggiunto un livello C2.2 di comprensione alla lettura, merito delle strategie intercomprensive di consapevolizzazione linguistica, in grado di attivare e potenziare l'intera rete di conoscenze pregresse.

3.1. Le strategie intercomprensive

Sia l'interazione sulle piattaforme online, sia i CSM, si basano sulla dissociazione delle competenze linguistiche nel pieno rispetto del codice genetico, incoraggiando lo sviluppo delle sole abilità ricettive su modello dei bambini che assimilano la lingua madre a seguito di un lungo periodo di ascolto. Tuttavia, trattandosi di due o più LS da comprendere contemporaneamente, si ritiene che per un adulto sia più facile accostarsi prima a un testo scritto in lingua straniera, perché più stabile rispetto a un testo orale. In questo modo, saranno sfruttate le competenze di lettura del discente, le sue abilità logiche e di ragionamento, nonché la sua enciclopedia personale. Nel caso dei CSM, i testi scritti (complessi sin dai primi incontri) sono accompagnati di solito di traccia audio, per cui la comprensione alla lettura e quella all'ascolto avvengono in modo alquanto sincrono. Per migliorare la comprensione orale, c'è la possibilità di seguire un modulo di CSM dedicato esclusivamente all'ascolto oppure trovare uno o più partner per svolgere insieme sessioni di E-tandem da integrare con l'uso delle piattaforme online. Probabilmente, in un prossimo futuro le piattaforme IC saranno fornite anche di E-tandem.

I CSM sono utili perché insegnano a consapevolizzare e padroneggiare le strategie interpretative innate in maniera guidata e progressiva, però si tratta di una comprensione mediata e fine a se stessa. Mentre si interagisce in chat o sui forum delle piattaforme online, ciascuno nella propria lingua madre o nella lingua che ha scelta di usare, l'IC avviene in tempo reale e per fini dialogici, la si adopera quindi per quello che è, o che dovrebbe essere, un modello comunicativo. L'utente, però, deve gestire in maniera autonoma e spontanea l'apprendimento delle strategie decodificatrici. A nostro avviso, per ottenere dei risultati ottimi e veloci e gustare al massimo tanto le sfide quanto le soddisfazioni dell'IC, ove possibile, le due modalità andrebbero integrate.

Durante un incontro di CSM si possono studiare testi in due o tre lingue romanze diverse. L'avvio alla comprensione di un testo parte dal paratesto – se esistente – e dal titolo, meglio se già tradotto in tutte le lingue di lavoro, per un primo confronto tra di esse, per innescare la grammatica dell'anticipazione e individuare gli eventuali copioni di comportamento. Le strategie messe in atto, quindi, saranno inizialmente discendenti, di tipo *top-down*, seguite poi da altre crescenti, di tipo *bottom-up*. In altre parole, tale approccio è

impostato sul modello GAS: globalità – analisi – sintesi.

Nella fase di analisi rientrano i *sette setacci*[3] proposti dagli ideatori della piattaforma *EuroComRom*. Per mettere i discenti al loro agio e infondere fiducia in loro dimostrandogli l'efficacia delle conoscenze linguistiche pregresse, si comincia con gli elementi facilmente riconoscibili (non a caso gli slogan *EuroCom* sono: "ciò che nell'ignoto è già conosciuto", "nessuna lingua straniera è terra del tutto vergine" e "ci sono lingue nuove che in fondo conosciamo già"): 1. la ricerca del *lessico internazionale* e 2. di quello *panromanzo*. In seguito, si procede al riconoscimento delle 3. *corrispondenze fonologiche* e delle 4. *grafie e pronunce*. A questo punto, si è pronti ad affrontare 5. le *strutture sintattiche panromanze* e 6. gli *elementi morfosintattici*, dopo di che l'aiuto finale arriva dall'analisi dei 7. *prefissi e suffissi*. Dopo aver setacciato e decifrato il testo, ci si sofferma a riflettere sugli aspetti lessicali, fonologici o morfosintattici più salienti del testo, per circoscrivere con cura i tratti che accomunano le varie lingue romanze, di modo che ciascuno possa mettere le basi di una propria grammatica intercomprensiva.

La decodifica dei testi scambiati sulle piattaforme online avviene alla stessa maniera, solo che, trattandosi di solito di testi più brevi o addirittura di battute, il ragionamento è e dev'essere molto più veloce. La particolarità di questa prassi comunicativa sta nel dover prestare attenzione alla scelta delle parole da usare, alla chiarezza dell'enunciato, alla lunghezza della frase (anche al ritmo, alla dizione, alla mimica, ai gesti, qualora si trattasse di parlato), in modo da evitare quelle opache a favore di quelle internazionali e panromanze, con lo scopo di facilitare la comprensione dei nostri messaggi agli altri utenti. Per fare qualche esempio, è meglio adoperare *domandare* al posto di *chiedere*, in italiano e *a decide* al posto di *a hotărî*, in romeno. Ciò porta a una maggiore consapevolezza della propria lingua madre e a una gestione più efficacia della stessa. È quello che P. Balboni chiama *interproduzione* (2009, 197), perché tale autocontrollo suppone ottime abilità di produzione scritta e orale in lingua madre.

3.2 I punti di forza dell'IC

L'IC è una forma di allenamento mentale a tutti gli effetti, perché mette in moto tutto quello che sappiamo, sviluppando la perspicacia, l'attitudine all'associazionismo, la creatività linguistica, il gusto investigativo, tanto da riconfigurare o, comunque, ottimizzare il nostro modo di accostarci sia a una lingua straniera, sia alla lingua madre. E si tratta di un'eredità a lungo termine, una *forma mentis* che favorirà l'autonomia nell'apprendimento e il *lifelong learning*.

L'IC, quindi, è un modello economico, perché fa risparmiare energia, ma accresce l'autostima e alimenta la voglia di proseguire: si fanno dei grandi progressi con minimi sforzi, facendo leva sulle conoscenze pregresse e la propria enciclopedia personale e sfruttando il *continuum linguistico*, ovvero: più lingue si conoscono, più facile è impararne altre. Le conoscenze saranno sempre più solide, perché si sorreggeranno a vicenda, grazie a un effetto spirale: quelle acquisite in precedenza saranno rinforzate grazie al ripasso, mentre quelle nuove ci si agganceranno l'una dietro l'altra formando una rete cognitiva ben salda.

Inoltre, se si considera il fatto che, imparando una lingua, si impari anche la cultura

[3]Accedendo al link: http://www.eurocomresearch.net/kurs/italienisch.htm, è disponibile una sintesi dei *sette setacci*, tratta dal volume: Gian Paolo Giudicetti, Costantino C.M. Maeder, Horst G. Klein, Tilbert D. Stegmann, *EuroComRom - I sette setacci: Impara a leggere le lingue romanze!*, Shaker Verlag, Aachen 2002.

afferente, ci si può rendere subito conto di quanto l'IC apri la mente e ampli la visione sul mondo, tutto ciò confluendo verso uno sviluppo psico-socio-culturale notevole.

In tal senso, lo sviluppo delle competenze ricettive in quante più lingue possibili, può dimostrarsi molto utile in termini di sviluppo professionale, accesso alle informazioni e inserimento sul mercato internazionale del lavoro. Nel nostro specifico, data la transnazionalizzazione e l'interculturalizzazione dello spazio universitario, che va incoraggiando le mobilità di studio, ricerca, insegnamento e la partecipazione attiva agli eventi accademici internazionali, nonché la politica plurilingue dell'Unione Europea che prevede la conoscenza di altre due lingue straniere, oltre la propria (L1+2), comprendere più lingue straniere – intese non solo come strumenti di comunicazione, ma anche come opportunità per l'accesso diretto e immediato al sapere universale– diventa un'esigenza.

Sentiamo il bisogno di richiamare l'attenzione su un aspetto già noto: l'IC non minaccia di sostituirsi ai metodi tradizionali di apprendimento delle lingue straniere (anzi, ne ha bisogno: un requisito auspicabile per intraprendere un percorso intercomprensivo è di aver già studiato almeno una LS secondo i metodi tradizionali), bensì si propone come modello integrativo a loro sostegno, mettendo a buon profitto i loro insegnamenti con lo scopo di consolidare e diversificare il bagaglio linguistico dei singoli soggetti.

L'IC si dimostra un approccio valido anche dal punto di vista psicologico perché punta sempre sul lato positivo: delle affinità della lingua madre con le altre lingue straniere più o meno imparentate; delle eventuali interferenze, che non sono altro se non delle ipotesi interpretative; dei *buoni amici* che sono la regola, mentre i *falsi amici* sono l'eccezione; dell'*interlingua* che dimostra i lavori in corso sul cantiere delle competenze deduttive; dell'analisi contrastiva incentrata sulle strutture somiglianti[4].

In più, l'aspetto ludico dell'IC è un altro suo punto di forza, perché abbassa il filtro affettivo e rende più godibile l'apprendimento. Si sa quanto la componente affettiva e la motivazione siano importanti nel processo di apprendimento. Tuttavia, poiché il gioco esplorativo e l'associazionismo richiede spirito competitivo, non avrà successo presso i soggetti che non amano mettersi in gioco e apprezzano di più il metodo classico delle lezioni frontali e non interattive.

Apprendimento tradizionale di LS	**Apprendimento con l'IC**
monolingue	multilingue
professore figura autoritaria	guida / allenatore mentale
atteggiamento punitivo e inibitivo	atteggiamento stimolativo e collaborativo
sbaglio	comprensione approssimativamente corretta
perfezione	esplorazione / improvvisazione
impone	fa riflettere, consapevolizza
hardware	software
avvertito come sforzo e dovere	… gioco e divertimento
metodo espositivo	metodo ludico-investigativo
memorizzazione	pensiero analogico e intuitivo
filtro affettivo	disattivato
tensione alta	motivazione alta

Non per ultimo, uno dei meriti più validi dell'IC, a nostro avviso, è il fatto che

[4] Si veda in tal senso il concetto di "contrastività rivisitata" di Louise Dabène (1996: 399), ovvero enfatizzare il ruolo facilitante e non gli aspetti bloccanti, l'associazionismo per contiguità e somiglianza (tralasciando il contrasto), non divergenze ma confluenze.

insegna a imparare. Per un docente di lingue, sia il pensiero analogico che sta alla base di tale modello dinamico, sia le strategie interpretative coinvolte nel processo possono sembrare scontati, ma per uno studente non lo sono. Loro vanno insegnati a sfruttare quello che già sanno, a improvvisare, a essere creativi, a guardare al di là del nero sul bianco, in breve: a ragionare e a essere autosufficienti.

4. Le strategie dell'IC come metodo *passerella*[5] all'apprendimento dell'italiano LS

Perché il modello didattico e comunicativo dell'IC si diffonda su scala larga e diventi operativo, ci vorrà forse il cambio generazionale, intanto, le strategie intercomprensive possono essere importate con successo anche nell'ambito dei corsi monolingui, come ausilio nella decodifica degli *input* senza ricorrere subito al dizionario o per facilitare il passaggio ai nuovi aspetti grammaticali da imparare, tramite una breve anamnesi linguistica.

Durante le lezioni, facciamo spesso ricorso all'intercomprensione con il francese o lo spagnolo e alla transcomprensione con l'inglese. Purtroppo, non avendo conoscenze di lingua russa o tedesca (le altre due lingue studiate nell'ambito dei corsi di laurea), non possiamo invocare il loro aiuto, però incoraggiamo gli studenti che le studiano a rifletterci sopra e a condividere quanto sanno. In questo modo, tutti gli studenti hanno a turni (a seconda della loro L2, studiata a scuola, o addirittura L3) l'opportunità di formulare delle ipotesi, sentendosi utili, coinvolti ed efficaci.

Si prenda il testo: "L'*obiettivo principale* di EuRom5 è lo **sviluppo dell<u>a</u>** comprensione scritta. Alla fine del *percorso*, i *partecipanti* sono in grado di leggere da soli *articoli* di **giornale**, aiutandosi con un *dizionario* per cercare le poche parole che non sono *riusciti* a capire. Il *percorso proposto non permette* di dire che si ha una **padronanza** delle quattro lingue. In un *tempo* così *limitato* si può **arrivare** solo ad una *conoscenza* "*imperfetta*."(Fonte: http://www.eurom5.com/p/materiale/Obiettivi).

Abbiamo evidenziato in corsivo le parole facilmente riconoscibili per uno studente romeno, in grassetto quelle apparentemente opache e sottolineato alcuni aspetti grammaticali. Proviamo a smontare le cosiddette parole opache: 'sviluppo' somiglia al romeno *developare*, che ci porta col pensiero al fr. *développer*, che tra l'altro ha anche il senso di sviluppare come d'altronde l'ingl. *development*. Il significato di 'giornale' lo si capisce dal contesto, perché si parla di articoli, tuttavia, qualora non fosse abbastanza chiaro: derivato con suffissazione da 'giorno' = ro. *zi* > ro. *ziar* (fr. *journal*, ingl. *journal/newspaper* però sp. *periódico*). 'Padronanza', derivato con suffissazione da 'padrone', in fr. *patron*, sp. *patrón*, ro.*patron = stăpân>a stăpâni*, (però fr. *maître>maîtriser*; ingl. *master>to master*).

Possiamo trarre anche aiuti di ordine fonetico: 'obiettivo'>*obiectiv* (it. *-tt-* > ro. *-ct-*, ma anche o *-pt-*), comprensione >*comprehensiune* (it. *-ione* > ro. *-iune*, ma anche *-ie*), morfo-sintattici: forme e uso degli articoli determinativi e indeterminativi, l'espressione del genitivo (sintetico) in lingua italiana (analitico), *gerundio + clitico* posposto come in romeno, ma fuso col verbo, l'uso dell'ausiliare 'essere' nei tempi composti, *verbo + infinito* nelle lingue romanze e in inglese quando c'è coincidenza di soggetto.

Sfruttando solo qualche riga di testo, ci ha permesso di toccare vari argomenti grammaticali che saranno approfonditi man mano che ci inoltreremo nello studio approfondito della grammatica.

[5] Ci avvaliamo di questo termine ispirato al concetto di "lingua passerella" di Filomena Capucho in De Carlo 2011, 228.

In tal senso, conoscere più lingue e saperne sfruttare le particolarità può risultare utilissimo come punto di appoggio per introdurre soprattutto aspetti grammaticali non contemplati dalla grammatica romena. Facciamo qualche esempio: nel caso delle perifrasi verbali di durabilità: 'sto scrivendo' basta rimandare all'inglese *I'm writing* o allo spagnolo *estoy escribiendo*; per spiegare l'uso dell'ausiliare 'essere' coi tempi composti oppure le particelle 'ci' e 'ne' o ancora le quattro forme del congiuntivo e il relativo uso, portiamo in discussione il francese e lo spagnolo; per quanto riguardano le regole del 'se ipotetico' e della concordanza dei tempi, ci soccorrono tutte e tre le lingue, poiché, nonostante le piccole differenze di modi/tempi verbali, il ragionamento è lo stesso.

Siamo del tutto fiduciosi nelle potenzialità dell'IC e rimaniamo in attesa di poter testimoniare in un prossimo futuro le ricadute positive di tale modello comunicativo.

Bibliografia:

Balboni, Paolo. 2009. *Per una glottodidattica dell'intercomunicazione romanza*, inJamet, Marie-Christine (coord.), *Orale e intercomprensione tra lingue romanze*. Venezia: Le Bricole, pp. 197-203.

Balboni, Paolo. 2012[3]. *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse.* Torino: Utet.

Balboni, Paolo.2013[2]. *Fare educazione linguistica*. *Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*. Torino: Utet.

Candelier, Michel (coord.). 2012 [2007]. *CARAP – FREPA, Cadre de Référence pour les Approches Plurielles des Langues et des Cultures*. Strasbourg: Éditions du Conseil de l'Europe. file:///C:/Users/My/Downloads/CARAP-FR.pdf [ultimo accesso: 30/09/2015].

Dabène, Louise. 1996. "Pour une contrastivité«revisitée»", in *Etudes de LinguistiqueAppliquée, revue de didactologie des langues-cultures*, 104, Didier, pp. 393-400.

De Carlo, Maddalena (coord.). 2011. *Intercomprensione e educazione al plurilinguismo*. Porto Sant'Elpidio: Wizarts editore.

Jamet, Marie-Christine. *Potenzialità dell'intercomprensione nella didattica delle lingue*, Corso di perfezionamento in didattica delle lingue moderne, indirizzo insegnamento lingue straniere 2012-2013 [dispensa].

Menegale, Marcella. 2010. *Dall'autonomia nell'apprendimento delle lingue straniere allo sviluppo della competenza plurilingue. Una ricerca nella scuola secondaria*, Tesi di dottorato in Scienze del Linguaggio L-LIN/02, 23° Ciclo, A.A.2007/2008 A.A. 2010/2011, Venezia:Università Ca' Foscari.

Sitografia:

EuroCom: http://www.eurocomresearch.net/kurs/italienisch.htm [ultimo accesso: 27/02/2015].

EuRom5: http://www.eurom5.com/ [ultimo accesso: 27/02/2015].

Progetto *Eu&I*: http://www.eu-intercomprehension.eu/indexdt.html [ultimo accesso: 27/02/2015].

Miriadi: https://www.miriadi.net/it [ultimo accesso: 27/02/2015].

Itinerari romanzi: http://www.unilat.org/DPEL/Intercomprehension/Itineraires_romans/it [ultimo accesso: 27/02/2015].

Riviste Redinter: http://redinter.eu/web/revistas// [ultimo accesso: 10/07/2015].

Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica pirandelliana: un percorso evolutivo fra letteratura e teatro

Abstract: (The Sicilian fantastic culture from the *Nineteenth-century Gothic* to the Pirandellian humoristic dismantling: an evolutionary path between literature and theatre). In the Risorgimento period the Sicilian ballad- writers focus on supernatural topics, enriching the European Gothic-fantastic with a dimension of social criticism: the ghostly presences in their works reveal the atrocious noble violence, the *danse macabre* shows the *equalizing power of death*.
It is equally important the depiction of a horrible but fascinating otherworld, that gives rise to a dynamic and theatrical writing, properly exploited by some scenic rewritings.
Years later, in *La festa dei morti* (1887) Giovanni Verga again resumes ancient, traditional beliefs, giving to the inhabitans of the underworld the task to *remember* their existence and feelings to the living beings , to provide a link between past and present, underground world and surface. By the end of the Nineteenth Century Giuseppe Pitré, the first Sicilian scholar of Folk Culture, collects a huge number of popular legends of the supernatural, defining a varied and complex universe of amazing creatures, based on Greek mythology but also related to the north european folklore.
We move into Modernity with the Pirandellian fantastic: the *humoristic* sight of the story-teller reinterprets the unsettling popular mythology as a *mask*, that covers and hides a situation of indigence and suffrance: ware wolves and *changed sons* are, indeed, sick and isolated human beings, the magical remedies are quackery. Since Pirandello the fantastic tale highlights the illogical and discordant elements in the daily life, revealing the cracks in a world that seems more and more caotic and unintelligible. But in his theatrical rewriting *La favola del figlio cambiato* Pirandello explores the Sicilian folkloric imagination from another point of view, by proposing a more harmonious reality, in which individual desires, collective needs and unsetting presence of the supernatural could be integrated.

Keywords: Fantastic literature, Pirandello, Giuseppe Pitrè, Giuseppe Verga, Sicilian ballad-writers

Riassunto: In epoca risorgimentale i ballatisti siciliani privilegiano il soprannaturale come oggetto di narrazione; nei loro testi il fantastico visionario si coniuga con un intento di critica sociale, per cui i mostri diventano simbolo della prepotenza nobiliare, le danze macabre del potere livellatrice della morte. Ne deriva una scrittura dinamica e teatrale, che si realizza in successive riscritture spettacolari.
Giovanni Verga in *La festa dei morti* (1887) nuovamente attinge alle antiche credenze riprendendo il modulo della *Totentanz*; il suo racconto assegna agli abitatori dell'oltretomba il compito di *ricordare*, configurando un legame fa passato e presente, mondo sotterraneo e di superficie, il primo preposto a rivelare precarietà ed insensatezza dei viventi.
A fine Ottocento Giuseppe Pitrè raccoglie le sparse credenze popolari siciliane costruendo un universo di creature fantastiche che trae alimento dalla mitologia greca, ma mostra anche evidenti affinità con il folkore nordico.
Con il fantastico pirandelliano entriamo nella modernità: lo sguardo *umoristico* del narratore reinterpreta l'inquietante mitologia popolare come *maschera* , che copre una realtà di meschinità e sofferenza, dove i licantropi o i *figli cambiati* sono esseri isolati nella malattia. Il racconto fantastico si interiorizza, costituendosi come discorso sull'identità sempre più precaria del soggetto che subisce l'esperienza perturbante, individuata talvolta come occasione di stimmata sociale. Con l'opera teatrale *La favola del figlio cambiato* Pirandello esplora invece l'immaginario folklorico siciliano proponendo una soluzione armoniosa di integrazione fra Natura e Cultura.

Parole chiave: fantastico siciliano, Luigi Pirandello, Giuseppe Verga, ballata romantica

> Tra un tenebroso medievalismo, fantasie gotiche e riscoperte del patrimonio etnografico, la narrativa fantastica si arricchisce nell'Ottocento di temi e personaggi, rigenerandosi nel contatto con le acque sorgive dell'immaginario popolare, cui attinge il filone del primitivismo, contrassegno ideologico della cultura romantica (Verdirame 1990, 5).

Con queste parole Rita Verdirame introduce una raccolta di racconti fantastici siciliani fra Ottocento e Novecento, filone che ha una sua consistenza e specificità: da un lato infatti appare affine al gotico nordeuropeo per gusto del macabro e del pauroso ma anche per contiguità a sentimenti e tradizioni del popolo; dall'altro esprime una significativa istanza critica nei confronti delle ingiustizie sociali – la povertà, l'emarginazione, la violenza dei potenti - , facendo proprio il punto di vista delle classi subalterne. Un fantastico *engagé* dunque, per il quale le incursioni nel soprannaturale rappresentano simbolicamente le fratture di un tessuto sociale già provato da secoli di dominio, e introducono al tempo stesso nel discorso letterario isolano un profondo senso di destabilizzazione, esperito anche a livello individuale. "L'inadeguatezza e lo sconcerto del soggetto di fronte ai nuovi sviluppi del reale" (Desideri 1989, 5), se interessa tutta la letteratura della penisola attratta dalle *brume nordiche*, nel contesto chiuso dell'isola assume una particolare intensità, perché supportato da un corpus di credenze popolari che attinge in grande misura al macabro, al demonico, all'orrifico.

Il fantastico siciliano incarna quindi le forme di un'incipiente modernità, e le invenzioni degli scrittori di metà Ottocento focalizzano figure, idee, situazioni marginali o escluse dall'orizzonte della normalità quotidiana: l'inquietante prossimità fra mondo dei vivi e dei morti, la presenza di una sotterranea e bestiale violenza sotto la liscia superficie del reale, la malattia *mostruosa* e *magica* che costringe all'isolamento, la raffigurazione della democratica società dei defunti come compensazione alla diseguaglianza 'in terra'.

Gli autori considerati nel presente lavoro, ballatisti o studiosi delle tradizioni popolari, nelle loro opere letterarie "creano, o riattivano, varie figure della "diversità" (Desideri 1989, 5) attraverso una scrittura dinamica, caratterizzata dall'intersecarsi di punti di vista e dunque da un'evidente plurivocità, che troverà il suo inveramento in successive riscritture teatrali.

I personaggi nati dalla fantasia visionaria degli scrittori siciliani di età risorgimentale influenzano inoltre, in modi e con esiti diversi, il fantastico verghiano e pirandelliano; il primo è impregnato di un'ossessione mortuaria che svuota di senso la realtà dei viventi, mentre il secondo smonta umoristicamente il sistema di leggende popolari isolane per svelarne la mistificazione ideologica, la volontà di allontanare l'*altro* da sé.

I temi del soprannaturale e del diabolico, legati per lo più a credenze del popolo anche perché ne rispecchiano problematiche, disagi e paure, sono ampiamente trattati, in Sicilia come nel resto d'Italia, dai ballatisti. Sperimentatori di un genere ancipite, epico e lirico insieme, gli scrittori di ballate ai primi decenni del secolo svolgono il loro apprendistato nel genere romantico tramite queste estese narrazioni in versi di contenuti emozionali e patetici, collocati in un medioevo di maniera, affini solo per nomenclatura alla *ballad* inglese. Ma ai fini del nostro discorso conta la fase successiva, più 'seria' del genere, che aspira a rappresentare la realtà e le sue contraddizioni, interpretando le esigenze di un "popolo" quasi mai storicamente determinato:

> Le *trame* ballatistiche, insomma, sono contraddistinte dalla *tematizzazione d'un conflitto*, dalla *rottura d'un legame* convenzionale fra soggetti (individuali o storici, poco importa), e dalla conseguente *possibilità di reagire* alle forme di ingiustizia così instaurate. [La ballata mostra però] un sensibile distacco dal tema della giustizia e della provvidenza – in quanto valori positivamente realizzati -, poiché vuole enfatizzare al massimo le contraddizioni d'un mondo attraversato da un disordine all'apparenza insuperabile (Giovannetti 1999, 96).

La focalizzazione del caos sotteso all'esistenza, e del male che lo ha generato, forza i limiti del reale per attingere al vasto ambito di un'*imagerie* del soprannaturale e

dell'inconoscibile, dove suggestioni gotiche – fantasmi, case infestate, demoni – si uniscono, in particolar modo in Sicilia, ad un sostrato locale di cupe fantasie e terrori superstiziosi, dando luogo ad un "fantastico emozionale", che Italo Calvino, nell' *Introduzione* ad una raccolta di *Racconti fantastici dell'Ottocento*, distingue nettamente dal fantastico "intellettuale" novecentesco.[1] Ma le due visioni dell'oltremondo, entrambe espressioni di un " linguaggio per eccellenza del desiderio, per la capacità di rappresentare contenuti che la cultura nega o censura" (Vanon Alliata 2002, 12), sono intimamente connesse, e presentano anzi evidenti affinità già a fine Ottocento grazie all'opera dell'antropologo e medico Giuseppe Pitrè; nei suoi lavori il resoconto dell'evento fantastico, ricavato dalla diretta voce del popolo o da documenti attendibili, non è mai disgiunto da una spiegazione razionalizzante, che intende restaurare il "paradigma di realtà" messo in discussione dall'irruzione dell'evento *impossibile* (Lugnani 1983, 37-73). Nei fatti però la versione 'scientifica' del soprannaturale che Pitrè ci presenta non elimina il fascino e la consistenza del dato fantastico, a cui finisce per giustapporsi, determinando la configurazione di un'inquietante iperrealtà, dove logica e irrazionale convivono.

Del tutto interno al gotico visionario di matrice nordica risulta invece il messinese Felice Bisazza (1809-1867), le cui ballate, pubblicate nel 1841 con un titolo che rientra appieno nel quadro del populismo romantico, *Leggende*, sono ancora estranee alla volontà razionalizzatrice del successivo positivismo; il corpus di componimenti vogliono raccontare le tradizioni popolari e le vicende storiche siciliane ma anche italiane ed europee, evidenziando le dinamiche di violenza che da sempre hanno afflitto l'umanità (Bisazza 1841/1874, pp. 5-160)[2].

Frequente nei testi bisazziani un *topos* diffuso del gotico anglosassone, il luogo o la casa infestata da fantasmi, quasi sempre muliebri, anche se l'autore attualizza la tematica orroristica in senso politico/sociale: le donne/spettri sono vittime della sopraffazione nobiliare, e il loro ritorno fantasmatico nelle case che erano state luogo della tragedia è un *memento*, perché la violenza sottaciuta degli aristocratici verso i poveri, dei padri/baroni verso le figlie, abbia finalmente gli onori della scena. La cameriera Cristina è vittima innocente della furente gelosia della padrona, che ha sorpreso nello specchio della toilette uno sguardo ambiguo rivolto dal marito alla ragazza; condannata ad essere straziata ed uccisa, torna nel giardino adiacente al castello padronale come *La donna bianca* (77- 85).[3] Dopo l'omicidio la giovane continua a vivere come deità lunare, finalmente libera e purificata dalla sofferenza:

[1] Ed il secondo, se si rimane in area italiana, è per Calvino nettamente superiore al primo, anzi egli giunge quasi a negare nell'Italia ottocentesca la presenza di un'affabulazione fantastica: "Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente 'minore'" (Calvino 1983/1995, 1654-1655). Enrico Ghidetti individua quasi un'estraneità etnica dell'Italia al discorso del fantastico, una minima disponibilità a rappresentare zone del reale escluse dallo sguardo della ragione; egli attribuisce il fenomeno all'anomala tendenza realistica ed illuministica propria dell'Ottocento italiano. (Ghidetti 1987, 1133). Sulla stessa linea Lattarulo 1995.

[2] Felice Bisazza, piuttosto conosciuto all'epoca, almeno in ambito siciliano, rappresenta il classico tipo dell'intellettuale ottocentesco poligrafo e versatile, privo di tratti originali a parte una discreta sensibilità per gli aspetti tenebrosi ed oscuri del reale, sensibilità che avvicina la sua produzione letteraria agli esiti del Romanticismo nordeuropeo più di quanto avvenga in scrittori di maggior valore artistico. La limitata notorietà dello scrittore si è persa nella miriade di 'minori' che affollano la letteratura italiana risorgimentale, ed in effetti Bisazza non gode di alcuna fortuna critica nell'età attuale; mi permetto di segnalare Bombara 2012, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici.

[3] Il fantasma infesta il bosco e la cappella dove pare si sia consumato l'omicidio: reca in mano una coppa rossa, ad indicare il sangue come elemento nodale del testo: "Oh terror! Si vede un'alma/ coronata de la palma/ chieder conto dell'offesa;/ e mostrar la sventurata/ una coppa insanguinata" (Bisazza 1841/1874, 79). La ragazza infatti viene catturata da due sicari al servizio della malvagia castellana, "dissanguata" in una sorta di rito sacrificale

E in quest'ora così mesta,
che la luna i colli imbianca,
corre il bosco e la foresta
una donna tutta bianca:
fuggi fuggi, o viandante,
ch'essa appare fra le piante (Bisazza 1841/1874, 85).

Un'altra vittima è Alaide, uccisa insieme all'amante povero da un padre/padrone, il malvagio barone di Ossuna, già colpevole di aver seppellito viva la moglie per gelosia; il nobile getta entrambi i giovani nel baratro chiamato *La buca di Bonagia* (53-61), ma lo spettro della ragazza si manifesta, ampliandosi a coprire il burrone.

Chi dà la vela alla fortuna in quella
Deserta solitudine di mare,
spesso vede aggirarsi una donzella,
che or biancheggia sui flutti, ed or dispare;
e spesse volte sulla buca orrenda
avvien che si dilati e si distenda (Bisazza 1841/1874, 61).

Martire/testimone come Cristina, lo spettro di Alaide ritorna anche per riparare in qualche maniera al delitto, per ristabilire l'equilibrio infranto: con la sua presenza incorporea 'riempe' la buca, in una sorta di *horror vacui* e abbraccia, sia pure *post mortem*, l'essere amato. La ballata presenta motivi gotici di indiscutibile interesse: nel contesto ambientale domina l'immagine della buca, terribile ed immensa, tipico esempio di sublime romantico che attira su di sé gli elementi negativi della natura: "Da una parte del monte spalancata,/ che voi mirate ancor, parea profonda/ una buca tremenda esterminata,/ che del vicino mar sporgea sull'onda,/ una buca tra cui rompeano i venti,/ e i nembi accavallavansi frementi" (Bisazza 1841/1874, 54). Il luogo raccoglie quindi forze oscure, ed al suo interno il mare si anima come un mostro mitologico: quando Enrico viene spinto nella buca da Bernardo Caprera "piombò nel mar che l'inghiottì fremendo" (61). Al tempo stesso il burrone appare come una prigione naturale che raddoppia il carcere orrendo ed ammuffito in cui era stata condannata a morire la madre di Alaide: doppio simbolo, quindi, di una violenza assoluta, motivata solo dal desiderio di possesso esclusivo o da pure ragioni economiche.

Come mostrano i pochi esempi citati, nel corpus ballatistico bisazziano i fantasmi/ vittime sono in genere donne; la marginalità delle figure femminili diventa quindi protagonista di un'affabulazione fantastica che assume la condizione di coloro che costituiscono gli anelli deboli della catena sociale, emarginati e sottomessi nella realtà, come *mezzo* altamente efficace per interpretare significative istanze di critica all'esistente. È presente quindi in questi testi un "bisogno di condanna del soggetto maschile, autoritario e reo di violenza e sopraffazione […]. Vi si contrappongono il femminile, l'inconscio, o, romanticamente, la logica del sentimento, rivendicando un diritto di cittadinanza e di riscatto" (Lo Castro 2007, 16).

La figura maschile assume invece per lo più una significazione negativa nell'opera bisazziana - e nel genere ballatistico -, evidenziando in ciò una *differenza* rispetto

cristologico a cui d'altra parte lo stesso suo nome allude, e infine lasciata a morire nella cappella del castello: "Ah pietà del sangue mio!/ Tu morir, ma esangue dei./ – La signora del castello/ Ti prepara un degno avello./ Tutta bella dei suoi pianti,/ del martirio tutta pura,/ vede aprirsi agli occhi innanti/ rotte in due le sacre mura:/ed in quella oscura volta l'infelice andò sepolta" (84).

all'insieme delle credenze popolari siciliane.[4] La ballata *I Beati Paoli* (Bisazza 1841/1874, 3-7) racconta l'esistenza di un misterioso gruppo di religiosi apparentemente dediti a riparare le ingiustizie, ma in realtà crudeli, e pronti a sfruttare il ruolo di vendicatori del popolo per sfogare un incontrollato desiderio di violenza. La descrizione della setta ne esaspera gli elementi 'orrorosi' - i monaci parlano all'unisono, torturano, uccidono senza ragione, vivono in un antro oscuro, seguono una religione demoniaca -, innovando rispetto ad una tradizione che raffigurava il tribunale dei Beati in modo ambiguo e, pur mantenendo il dato di un'ossessiva segretezza, considerava il gruppo settario come *riparatori* dei torti nobiliari. La ballata bisazziana invece sembra focalizzare proprio la componente fantastica/ soprannaturale di questi personaggi per ribaltare l'immagine vulgata dei 'sotterranei' giustizieri. La trama è semplice: una donna chiede vendetta al tribunale segreto dei Beati, poiché il suo amante l'ha lasciata per un'altra donna, dopo averle dato un figlio.

> E' mezzanotte: nell'aria bruna
> Non v'è una stella, non v'è la luna:
> […]
> Fate silenzio! Poi dite un'ave
> Entrar le fosche, temute cave;
> Ahi dove vanno, per qual sentiero?
> Che tomba è questa, che cimitero?
> […]
> A un crocifisso di antico sasso
> Volgono i vecchi il lento passo .
> Signor, dicendo la negra corte,
> Tu dai la vita tu dai la morte;
> La nostra mente consiglio aspetta,
> Santo dei santi, Dio di vendetta (Bisazza 1841/1874, 14).

In un crescendo di orrore, i Beati uccidono la coppia traditrice, ma anche il neonato, e forse la stessa protagonista. L'esposizione degli eventi, serrata e confusa, crea nel lettore quell'indeterminatezza percettiva che predispone all'esperienza del fantastico, ed al tempo stesso crea il senso di un mondo caotico, dominato da pulsioni aggressive, ed attraversato da un perturbante senso di spersonalizzazione: i dodici Beati si fondono in uno solo, per eloquio ma anche per volontà; il sicario mandato per uccidere i colpevoli è espressione di una forza distruttiva comune a tutto il gruppo, ed il suo gesto omicida sembra trasmettersi al bambino, come vero e proprio atto di *magia simpatica* (Frazer, 1906-1915)[5].

Questi monaci rappresentano il male insito nell'uomo e nella società, e la loro efferatezza deforma espressionisticamente l'immagine leggendaria e consolatoria dei

[4] Se infatti nella tradizione siciliana abbiamo il diavolo, il vampiresco *Sant'Ermu*, il pauroso *Lu Babbau*, sono presenti in maggiore frequenza figure maschili positive, quali il *Ciraulu*, indovino e domatore di serpenti, i bizzarri ma buoni *Folletti*, i *Mercanti* e i nani *Guvitedda*, custodi dei tesori, e disposti in qualche caso a beneficare i poveri. (Pitrè 1889/ 1952, pp. 1-243).

[5] Non si spiega altrimenti la morte del piccolo, immediatamente seguente all'esecuzione dei traditori, raccontata dal Beato sicario; i segni dell'omicidio – il cuore ed il teschio dei due amanti, strappati ai corpi degli uccisi con un rito macabro di scarnificazione – *contagiano* il corpo del bimbo posto sotto la croce. "E la dolente? sembrò pentita,/ cercò piangendo fin la sua vita;/ ed io risposi ai pianti suoi,/ gli angeli miei gli angeli tuoi/ ci stan sul capo con la saetta,/ voglion vendetta, voglion vendetta!/Altro dicesti? Nulla più dissi,/ ella piangeva, io lo trafissi,/ dal sangue il pianto fu vendicato,/ Mora il peccato,/ Mora il peccato./ Fratelli ai piedi del redentore/ Posate il teschio, posate il core!/Riede la donna turbata in viso,/ il figlio cerca da lei diviso:/ sotto la croce da lei fu porto,/ lo bacia in viso … ma il figlio è morto" (Bisazza 1841/1874, 16 -17).

vendicatori del popolo, rivelandone il carattere mistificatorio: la congrega dei Beati, forse mai esistita nella realtà, è stata creata per incanalare il disagio dei siciliani, oppressi dallo strapotere baronale. Alla prepotenza aristocratica la setta dovrebbe fornire una soluzione, dando sfogo alla violenza dei singoli, ascoltati e soddisfatti dalle sentenze del tribunale 'nero'. La ballata è interessante anche per altre ragioni: l'assoluta malvagità dei Beati Paoli forza i limiti della capacità rappresentativa del Romanticismo italiano, riuscendo ad individuare la sostanza *perturbante* e minacciosa di un quotidiano dove esistono e agiscono tremendi e incontrollabili poteri paralleli, che si sono inseriti nelle maglie allargate della compagine sociale siciliana, colmando i vuoti lasciati da un governo distante ed indifferente alle sorti dell'isola. E l'ottica del privilegio continua a dominare indiscussa.

L'insieme misterioso degli incappucciati, le cui battute icastiche e corali li qualificano come un unico, orrido individuo, possedeva una forte teatralità, già sfruttata da Goethe nel *Götz von Berlichingen* (1773), dramma/manifesto dello *Sturm und Drang*.[6] L'associazione dei Beati, inquietante personaggio plurimo, avrà una sua storia in ambito spettacolare: si ricorda in particolare *I Beati Paoli, o la famiglia del giustiziato* (1864) di Benedetto Naselli[7]. Qui, come nella ballata bisazziana, i monaci sono assolutamente negativi, per quanto non orrifici; la vicenda è trattata in modo realistico e la congrega dei Beati funziona da copertura per varie azioni criminose. La setta demonica perde l'alone leggendario e rivela la sua vera natura; un processo inarrestabile di chiarificazione che conduce, più di un secolo dopo, alla sorprendente dichiarazione del mafioso Totò Riina: "La mafia non è nata adesso; viene dal passato. *Prima c'erano i Beati Paoli* che lottavano coi poveri contro i ricchi, poi i carbonari: abbiamo lo stesso giuramento, gli stessi doveri" (Castiglione 1999, 195). La ballata di Bisazza aveva già configurato il fenomeno, con gli strumenti di una narrazione fantastica ancora 'visionaria' ed 'emozionale', ma anche capace di scandagliare il reale e offrire inedite, perturbanti prospettive.

Anche nel corpus ballatistico di Vincenzo Navarro di Ribera (1800- 1867), studioso di tradizioni popolari, interesse per il soprannaturale e critica sociale vanno di pari passo; la materia folklorica riferita all'oltremondo è intesa come *documento* del *Volkgeist* siciliano, specchio delle istanze sociali di cui il 'popolo', nell'accezione romantica, si fa portatore[8].

In primo luogo si afferma un'esigenza di giustizia, centrale nel componimento *La danza delle Fate e delle Streghe*, dove domina il personaggio di matrice medievale della Morte come grande livellatrice; nell'oltretomba si azzerano le differenze e si possono anche ribaltare i ruoli sociali, premiando l'*essere* e non l'*apparire* dell'individuo. Allora l'uomo saggio ma povero è esaltato, mentre il ricco avido e potente viene destinato all'Inferno.

> Carolavan le Fate: e la luna
> Si vestiva di un vivo splendore.
> Sgambettavan le Streghe; e più bruna
> Raddoppiava la notte il suo orrore.

[6] La setta descritta da Goethe è la Santa Veheme, la stessa a cui fa riferimento Bisazza nella *razo* introduttiva alla ballata: " I Beati Paoli, setta misteriosa e tremenda, nata in Sicilia, il cui sacramento era di punire uccidendo. […] Rispondeano in parte al Tribunale segreto Vestfalico; o Santo Vehemè, o Vehemè-gerichte; e in Palermo viene ancora indicato il luogo, ove convenivano a giudicare quei rigidissimi uomini. Questa setta, che fu poi distrutta, seguì per molti secoli i suoi misteriosi uffici" (Bisazza 1841/1874, 13).

[7] . Questo scrittore ed avvocato palermitano si era già occupato degli aspetti sotterranei e nascosti della società nel feuilleton I *Misteri di Palermo* , pubblicato nel 1853. Troviamo qualche notizia biografica, e relativa alle opere narrative nella tesi di dottorato di Rosario Atria, 2008-2010, pp. 142-147.

[8] La letteratura critica relativa a questo autore, oggi del tutto dimenticato, è esigua: si segnala un profilo biografico tracciato da un giovanissimo Giuseppe Pitrè nel 1868 e una monografia di Tommaso Riggio che data agli anni '50.

[…]
Dentro l'urna alle Fate diletta
Stavan l'ossa di un Vate infelice.
Dentro l'altra alle streghe sì accetta
Stava il cener di un ricco felice:
Benedetto fu il vate indigente
Maledetto fu il ricco possente (Navarro 1844- 59, 54).

Ancora più evidente la configurazione utopica dell'oltretomba, consolatoria rispetto ai mali dell'esistenza, in *Morti in sogno;* nuovamente Navarro inscena una danza macabra, ma più espressiva, perché agita direttamente da dinamici scheletri ghignanti.

Oh vedi le coste, le tibie, le dita,
le scarne mascelle, la faccia impietrita,
profonde le occhiaja, i denti sporgenti,
i teschii rotondi sì lisci e lucenti!
Ei crollano il capo, digrignan la bocca,
che un riso beffardo scrosciando via scocca!
[…]
ridiamo, balliamo; la noja è finita,
Poi ch'ogni dolore cessò con la vita.
[…]
E trach trich trach già fanno a ogni scossa,
sì come tra loro stropicciansi l'ossa.
[…]
Non più maladetta la fame la guerra
Al miser che alfine discende sotterra (Navarro 1844- 59, 43-44).

La realtà dei morti è descritta gioiosamente, come una compagine sociale più libera e felice rispetto a quella dei vivi: il rovesciamento carnevalesco è perfetto, poiché non riguarda solo le condizioni economiche, ma l'intera struttura di un mondo dal quale sono scomparsi non solo la povertà ma anche il dolore[9]. Ed il riso beffardo degli scheletri colpisce la società dei vivi, attraversata invece dalla sofferenza e intrisa di squallore; più *infernale* dello stesso Inferno da cui provengono gli scheletri danzanti.

A fine Ottocento *La festa dei morti* (1883-87), novella di Giovanni Verga che rappresenta una delle poche incursioni nel fantastico del massimo esponente del verismo, riprende due motivi presenti nel corpus ballatistico siciliano: il tema del morto che ritorna come *memento* per i vivi, e il modulo della *Totentanz*[10]. L'autore ci presenta la storia come rielaborazione di una diceria popolare: su una collina vi è una chiesa abbandonata, con accanto un piccolo camposanto. Una caverna collega la chiesetta ad una grotta sottomarina

[9] Il carattere comico/grottesco della danza macabra non è comunque un'invenzione di Navarro, ma costituisce un carattere usuale all'interno di un genere dove gli scheletri *danzanti* non sono mai minacciosi, ma fungono piuttosto da oggetto mediatore fra umani ed esperienza mortuaria, conducendo i primi ad una serena accettazione della morte (Tanfoglio, 201). E' anche possibile che Navarro conoscesse la ballata goethiana *Der Totentanz* (1813), almeno nella traduzione di Andrea Maffei; entrambe in dodecasillabi, sono affini per rapidità di narrazione, dettato fortemente ritmato, sottolineatura della macabra componente sonora – le ossa che scricchiolano.

[10] *La Festa dei morti* era già apparsa nel 1883 (dicembre) in "Strenna del Frou Frou , Sport e letteratura", Genova, Armanino, pp. 7-81, col titolo *La camera del prete*. *Novella;*sarà poi ripubblicata in " La cronaca rosa ", Napoli, 4 maggio 1884 , e infine compresa nella silloge di novelle *Vagabondaggio,* del 1887, con un testo parzialmente modificato e il titolo attuale. Per un esame delle varianti d'autore è utile il breve saggio di Carlo Muscetta, *1940, pp.* 247-52. Citiamo da Verga 1980, pp. 591-596.

dove, "narrava la leggenda" (Verga 1980, 591), un prete, seppellito da cento anni accanto alla chiesa e dannato per aver commesso peccato carnale, si alza dalla tomba e scende "a convito" insieme ad altri morti, che si dispongono intorno a "un pietrone liscio e piatto, come una gigantesca tavola da pranzo, e i sedili di sasso tutt'intorno, rosi dall'acqua, e bianchi quali ossa al sole" (592). E' un *festino* che risplende di rosso e appare ai naviganti, suscitando una paura superstiziosa. La caverna, chiamata dal popolo "la Camera del Prete", è visibile per il reflusso della marea: un palombaro cerca di entrarvi ma non torna più, inghiottito dalle onde.

La cripta ha conservato i corpi in uno stato intermedio fra vita e morte, che pone le condizioni per un macabro risveglio rituale:

> guance ancora azzurrognole, come se fossero state rase ieri l'ultima volta, e bianche forme verginali coperte di fiori; mummie irrigidite nei guardinfanti rigonfi, e toghe corrose che scoprivano tibie nerastre [Nel giorno della festa dei morti] tutti gli scheletri si levano ad uno ad uno dalle bare tarlate, coi legacci cascanti sulle tibie spolpate, colla polvere del sepolcro nelle orbite vuote, e scendono in silenzio nella «Camera del Prete», recando nelle falangi scricchiolanti le ghirlande avvizzite, col ghigno beffardo di tutte le cose umane nelle bocche sdentate (Verga 1980 593, 595).

Il convito degli *zombies* sottomarini, iterato periodicamente, pone un tempo ciclico senza uno scopo evidente, poiché dell'azione dei morti non resta traccia: "L'onda che s'ingolfa gorgogliando nella caverna sotterranea, e scorre lenta e livida sulla «Tavola del Prete» si porta via per sempre le briciole del convito, e la memoria di ogni cosa" (595). Questo banchetto macabro rispecchia l'inanità di un mondo di superficie dove passioni, sentimenti, persone, finiscono e nessuno più ricorda:

> Così le lagrime si asciugarono dietro il loro funebre convoglio; e le mani convulse che composero nella bara le loro spoglie, si stesero ad altre carezze; e le bocche che pareva non dovessero accostarsi ad altri baci, insegnano ora sorridendo a balbettare i loro nomi ai bimbi inginocchiati ai piedi dello stesso letto […]. Tanto tempo è passato […], colle ore che suonano uniformi e impassibili anch'esse sul campanile della chiesuola, sino a quella del convito! (Verga 1980, 594)

Verga ci propone quindi una sorta di *Totentanz* statica e silenziosa, che orienta i viventi a non dimenticare il loro destino finale: nelle profondità degli abissi i defunti si riuniscono ripetendo in forma degradata ed orrifica – nella descrizione dei loro corpi si sovrappongono infatti elementi intatti e decomposti -, quell'esistenza ormai a loro negata. Doppi dei viventi, i *revenants* suscitano nei marinai un terrore connotato dal rosso, colore mortuario e doloristico, che già abbiamo trovato nelle apparizioni spettrali dei ballatisti; ma in questo caso la presenza del fantasma non indica un ordine sociale turbato, quanto invece l'insensatezza della vita stessa, anch'essa un *falso movimento*, come il gelido rituale del festino dei morti[11].

[11] Se è vero quindi che il racconto rielabora riconoscibili stilemi gotici, come afferma Monica Farnetti ("la novella esibisce tuttavia un Décor sufficientemente ligio ai canoni dell'estetica goticheggiante e pittoresca, sostituendo al castello una chiesa fatiscente in posizione centripeta tra sepolcri e ipogei", Farnetti 2000, 353), l'atteggiamento di fondo dell'autore non appartiene affatto al fantastico "visionario" di primo Ottocento: il mondo subacqueo è immagine speculare della realtà di superficie e ne svela il senso, poiché entrambi appaiono *fissati* in un'aridità emozionale che blocca ogni evoluzione. Ne deriva un senso di spaesamento e nullificazione che domina, d'altra parte, nell'intera raccolta *Vagabondaggio*: "l'ossessivo "passare" della gente è un movimento illusorio, in quanto non si danno né partenza né approdo, in un universo identico a se stesso e privo di luoghi a cui tornare e in cui ritrovare le rassicuranti radici" (Vennarucci 2008).
A questo punto non conta più isolare gli elementi di verità dalla leggenda: anche se il banchetto dei morti fosse del tutto immaginario, esso ha assunto, proprio perché *narrato*, una funzione ermeneutica, per quanto non autorialmente

Il senso di una contiguità perturbante fra mondo dei viventi e creature dell'oltretomba è presente anche in opere non letterarie; abbiamo già accennato a Giuseppe Pitrè, medico e studioso di tradizioni popolari, che organizza in un insieme coerente la profonda conoscenza dei siciliani, delle loro credenze e sofferenze, derivatagli dalla sua professione .[12] Pitrè si trova ad inventariare un ricco corpus di credenze, nel quale confluiscono diverse realtà culturali di area mediterranea e nordica: lo studioso raccoglie testimonianze orali e di cultura materiale in un'ottica comparatista, per cui il dato folklorico locale è continuamente collegato ad analoghe versioni europee, africane, talvolta asiatiche; il confronto, condotto su un asse insieme geografico e temporale, potenzia il significato dei racconti isolani inserendoli in una rete di relazioni (Cirese 1968, 19-49). La ricerca folklorica, originata *in primis* dal populismo romantico, assume poi rilevanza scientifica mediante la categoria antropologica di *sopravvivenza* (Tylor 1871): la credenza è significativa testimonianza di un passato ormai perduto, che costituisce l'identità sotterranea di un popolo (Cocchiara 1951). Pitrè passa così dall'idea risorgimentale di popolo-nazione a quella di popolo-categoria sociale (Todesco 1993, vii), le cui leggende sono anche indice di disagio, miseria, di "impermeabilità e di resistenza ai modelli culturali egemoni" (Todesco 1993, x). La Sicilia offre vicende di genti vissute sotto diverse dominazioni straniere, spesso subite, "ciascuna delle quali lasciò tracce vivissime del suo passaggio, storia parlata e non mai scritta, [a cui] questo paese offre materia non ordinaria d'indagine e di critica" (Pitrè 1913, viii). Il metodo utilizzato da Pitrè mantiene quindi intatta la valenza eversiva ed ermeneutica del fantastico siciliano, *documento* di mentalità popolare e *monumento* di civiltà: la spiegazione dello scienziato appare cornice razionale di un fatto che, anche se superstizioso o illogico , ha un preciso valore di testimonianza e a volte di denuncia.

È il caso ad esempio delle *Donne di fuora*, di cui si parla in *Esseri soprannaturali e meravigliosi* (Pitrè 1889/ 1952, 163- 186): numi tutelari della casa, richiedono però l'obbedienza a misteriose regole; di notte occupano tutto lo spazio dell'abitazione e bisogna fare attenzione a non urtarle. Se i bambini vengono accuditi in modo contrario ai loro voleri li *cancianu*, trasformando il ricco in povero, il bello in brutto; oppure ne tormentano il corpo. Dopo aver descritto la treccia magica in cui le *Donne* avviluppano i capelli dei bambini, Pitrè scrive accanto "plica polonica", malattia che derivava dalla scarsa igiene, determinando chiome indistricabili e infezioni. In tal modo il dato folklorico, pur essendo inserito in un contesto scientifico, è mantenuto nella sua essenza.

---

determinata. Anzi Verga lascia "le cose in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quello che vi cerca" (Lo Castro 2012, 105), stimolando in tal modo l'attività del lettore. Il saggio di Lo Castro si riferisce alle *Storie del castello di Trezza*, ma il discorso può essere esteso al fantastico verghiano in generale, che sfrutta "le potenzialità del repertorio narrativo folclorico" (105), per individuare gli aspetti inquietanti della realtà, rinunciando "ad un punto di vista autoriale e ad una verità certa e obiettiva" (105). All'interno della libertà interpretativa che Verga lascia a chi legge è comunque possibile affermare che il festino macabro verghiano si situa al polo opposto rispetto alle *Tontentanz* del ballatismo siciliano: queste ultime propongono l'oltretomba come gioiosa alternativa – perché sganciata da obblighi e determinazioni sociali - al mondo dei viventi, Verga come suo doppio speculare, che conferma la sostanziale mancanza di senso della nostra realtà. Il racconto introduce così un'ottica straniata rispetto al fantastico di primo Ottocento, una "linea espressionistica - grottesca o "umoristica" del cimitero" (Contarini 2003, 126), e del soprannaturale in generale, che conduce ad un significativo ribaltamento del significato e dei valori dell'esistenza di superficie.

[12] Autore della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* in venticinque volumi, pubblicata dal 1870 al 1913, Giuseppe Pitrè (Palermo 1841- 1917) è stato anche direttore di periodici e ideatore del primo museo del folklore in Sicilia, il Museo etnografico siciliano, fondato nel 1909. Sulla figura del primo demopsicologo italiano ricordiamo alcuni studi fra '800 e '900 (Ragusa Moleti 1884, Cesareo 1916); in anni più recenti, a parte le ricerche di Cocchiara (1951), si segnala un convegno del 1966, dedicato a Pitrè e Salomone Marino come fondatori dello studio delle tradizioni popolari, non solo di area siciliana (Pasqualino ed. 1968).

> In ogni casa ce n'è più d'una e, sebbene invisibili, partecipano a tutte le gioie e a tutti i dolori della famiglia. Se esse son propizie a lei, va bene; se no, quella famiglia sarà mezzo perduta, e, tra malattie, dispiaceri, contrarietà d'ogni sorta, non avrà più un'ora di pace (171). Non solo questo di essere ubbidite, ma esigono anche di avere indovinati i desideri, di averli soddisfatti (173). Se durante la notte qualcuno della famiglia dovrà uscire dal letto per qualsiasi bisogno, dee camminare con le braccia distese agitandole sempre per riverenza di quelle Signore e Patrone, e per timore che non le urti (179). Amori e odii, simpatie e antipatie, le Donne di fuora dimostrano singolarmente nei bambini, specialmente lattanti, pei quali hanno un gran debole! […] Ma, in generale, dovendosi adagiare sulla culla, o dalla culla riprendere il bambino, nulla si può fare senza il compiacimento delle Donne di fuora (182), [altrimenti] gli fanno le più strane cose: lo cambiano e lo sostituiscono con un altro più bello o più brutto, con un altro poverissimo se quello è di agiata famiglia, e viceversa; il che si dice *canciari* (180). Esse ne toccano talvolta i capelli e li confondono tutti insieme in una trecciuola inestricabile, che prende il nome di *trizzi di donna (plica polonica)* (Pitrè 1889/ 1952, 181).

Espressione di un soprannaturale duplice, orrifico e benefico al tempo stesso ("sono esseri soprannaturali, un po' streghe, un po' fate" 163), le *Donne* rivelano le profonde contraddizioni della società siciliana, attraversata da un senso di destabilizzazione che deriva dall'imposizione di regole inconoscibili, emblemi *magici* dell'oppressione provocata da continue invasioni. Al tempo stesso però l'uomo siciliano è confortato da questa presenza femminile superiore, indice di un segreto *Mutterrecht* presente nel contesto isolano e radicato in diversi sostrati mitologici; Pitrè paragona infatti le *Donne* alle *Deae Matres* della Roma arcaica come anche alle *Benshies* [Banshees] celtiche. Inoltre, ma Pitrè vi accenna soltanto, la loro azione protettiva sembra avere una funzione compensatoria delle sperequazioni sociali ("preferiscono le case anche poverissime e fuori mano" Pitrè 1889/ 1952, 164).

La fascinosa complessità delle "Donne di fuora" ispirerà ancora, in modi diversi, gli scrittori siciliani: se Francesco Lanza riprende con eleganza e distacco il personaggio, ironizzando sulle credenze folkloriche che lo hanno generato nel suo *Le belle signore*,[13] ben più significativo come riscrittura della leggenda risulta il racconto di Pirandello *Il figlio cambiato*.[14] Il protagonista è un bimbo colpito improvvisamente da una malattia che lo *trasforma*; la madre rifiuta il piccolo attribuendone l'aspetto orribile ad un "cambio" attuato dalle 'Donne di fora'. Il narratore, dietro cui si intravede il pensiero dello stesso autore, appare prima indignato , poi ammirato di fronte alla strategia della fattucchiera Vanna Scoma, che impone alla madre di non maltrattare il bimbo cambiato per evitare che suo figlio, nel regno delle Fate, ne risenta; egli non manca però di notare lo stato di abbandono del piccolo.

> – Ma come? E la madre ci crede davvero? (Pirandello 1993/2013, 2412) […] Nessun dubbio per me che doveva essergli sopravvenuto qualche male, durante la notte; forse un insulto di paralisi infantile (2413). […] Mi sentii subito compreso d'uno stupore pieno d'ammirazione per la sapienza di questa strega La quale, perché fosse in tutto giusta, tanto aveva usato di crudeltà quanto di carità, punendo della sua superstizione quella madre col farle obbligo di vincere per amore del figlio lontano la ripugnanza che sentiva per quest'altro,

[13] Pubblicato postumo su "Narrativa" del 1958 (pp. 99-104), il breve racconto/ saggio mostra l'interesse di Francesco Lanza (1897-1933) per le tradizioni siciliane, rivissute come espressione di desideri e timori inconsci della comunità: "Le streghe di Lanza sono la resa sarcastica e percettiva delle minacce che assediano la confortevole vita sessuale e familiare dell'individuo; se perciò esse attivano la risposta magico-protettiva della collettività (ed ecco il ricorso alla fattucchiera guaritrice), dall'altra assurgono a proiezioni di un disordine, di una pulsione eversiva (Verdirame 1990, 9).

[14] La novella appare col titolo «Le nonne», in La Riviera Ligure, aprile 1902, ed è poi inserita nella raccolta *Dal naso al cielo*, edita da Bemporad nel 1925. Facciamo riferimento nell'articolo a Pirandello 1993/2013.

> il ribrezzo del seno da porgergli in bocca per nutrirlo; e non levandole poi del tutto la speranza di potere un giorno riavere il suo bambino (2413-4) […] Era assai che riuscisse a tener ritte le palpebre sugli occhietti dolenti. Sudicio, se lo mangiavano le mosche (2414).

La scomposizione umoristica pirandelliana non solo individua il ricorso al fantastico come meccanismo compensatorio del tragico quotidiano, ma ne mostra anche la sostanziale inefficacia: la spiegazione popolare, irrazionale e superstiziosa, non risolve veramente le crisi, anzi crea emarginazione, abbandono, agendo da copertura ideologica per evitare i problemi. La malattia intesa come *incantesimo* permette di ostracizzare l'essere sofferente, ridurlo a eccezione, stranezza, escluderlo dalla normalità.[15]

Le riscritture teatrali mostrano, al contrario, la ricerca di un nuovo equilibrio tra mondo di superficie e oltremondo. E' Pirandello stesso a rielaborare il proprio racconto secondo una tecnica di autoplagio, di pratica quasi "ossessiva" del riuso di materiali propri e altrui, anch'essa di matrice 'umoristica' poiché introduce molteplici e differenti visioni dello stesso fenomeno. [16] Se con la novella Pirandello si distanzia dal mondo mitico e ancestrale della sua infanzia, dalle storie che la balia Maria Stella gli raccontava - nonchè dalla paura irrazionale di essere anche lui un "figlio cambiato", secondo la lettura psicoanalitica di Camilleri (2000) - ora, nell'ultima fase del suo teatro, recupera l'antica dimensione prerazionale con *La favola del figlio cambiato*: il dramma in cinque episodi, scritto fra il 1930 e il 1932, diventa libretto ed opera in tre atti con la musica di Gian Francesco Malipiero nel 1934 a Braunschweig.[17]Lo scambio attuato dalle *Donne di fuora* permette ai personaggi di scoprire i veri valori dell'esistenza, in particolare la profondità dell'affetto materno, in nome del quale il figlio scambiato, divenuto principe, accetta di tornare con la madre. Il giovane sceglie così una vita secondo natura, mentre il figlio delle *Donne*, deforme e sciocco, re per burla, assumerà le vesti del vero regnante. Nuovamente il soprannaturale acquista una connotazione critica: l'azione delle *Donne* mostra infatti, sia pure indirettamente, la ridicolezza e l'inconsistenza delle figure di potere[18].

---

[15] La riscrittura pirandelliana della tradizione folklorica è dunque condotta in un'ottica sostanzialmente negativa, mentre la trattazione di Pitrè mantiene attive le antinomie del personaggio. Osserva Francesca Pilato, indagando l'intertestualità Pirandello/ Pitrè: ""Le Donne di fuora", indubbie sorelle delle "Donne" dei testi pirandelliani, assumono tuttavia nelle pagine del Pitrè una fisionomia più articolata e un ampliamento dei loro tratti semantici […]. Anche sul singolare interesse che le "Donne di fuora" nutrono verso i bambini delle "povere mamme"(come direbbe Pirandello), la tradizione raccolta dal Pitrè si avvale di una gamma piuttosto ampia di comportamenti, sconosciuta nell'*inventio* letteraria da cui è iniziata la nostra indagine [La novella *Il figlio cambiato*]. Solamente su questo secondo versante, imprevedibile e maligno [la trasformazione del bambino] le *Donne di fuora* si pongono infine in una linea di contiguità con "le donne" pirandelliane" (Pilato 2006, 181).

[16] Vedi al riguardo il lavoro di Catherine O'Rawe, 2005, incentrato soprattutto sul "plagio di se stesso": una pratica che, secondo l'autrice, Pirandello adotta in seguito alla sua concezione *umoristica* dell'arte, creando un palinsesto tramite scomposizione, raddoppiamento, interazione di unità narrative appartenenti ad opere diverse, un palinsesto che richiede un lettore attivo, intento ad individuare la trama dei rimandi. Ma già Giovanni Macchia individuava alcune opere di Pirandello come "ipotesti" e l'auto-plagio come "grande, interminabile monologo pirandelliano," che determina una narrazione complessa e sinottica (Macchia 1973, li).

[17] Il testo era stato pubblicato da Ricordi, Milano, nel 1933. La prima italiana avviene il 24 marzo 1934 al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

[18] L'interpretazione positiva delle *Donne* trova un'interessante realizzazione nel recentissimo *The last maiden*, spettacolo di danza moderna di Federica Esposito e Giulia Montalbano, selezionato per il prestigioso festival londinese *Resolution*, che si è svolto nel gennaio/ febbraio 2015. La *performance* è ispirata ad una leggenda delle *Donne* riportata sempre da Pitrè, in *Esseri soprannaturali* …, tradizione nella quale è evidente il carattere ancipite del personaggio: "la fusione poi di tutte e due le entità di Fata e di Strega in quella di Donna di fuora parmi evidentissima nella leggenduola che corre in Palermo sopra il cosiddetto Curtigghiu di li setti Fati. In questo cortile, presso l'antico monastero di S. Chiara, venivano sette Donne di fuora, tutta una più bella dell'altra, conducenti seco qualche uomo o

All'ultimo gradino della scala sociale troviamo invece un altro personaggio la cui elaborazione fantastica, almeno nel contesto siciliano, si origina sicuramente da un vissuto *autentico* di esclusione: il licantropo, di cui parla sempre Giuseppe Pitrè nel volume già citato, *Esseri soprannaturali e meravigliosi* (Pitrè 1889/ 1952, 237- 243). Essere umano degradato ad uno stato bestiale sotto alcune condizioni ("Diventa lupo mannaro colui che venne concepito nel novilunio, colui che dorme all'aperto in una notte di luna piena", 237), il *lupunaru* raccontato da Pitrè è una figura sofferente ed emarginata, che conserva ben poco dell'aspetto demonico che la tradizione popolare europea gli attribuisce, aspetto che testimonierebbe un oscuro patto con le forze del male. L'autore sottolinea la pervasività della licantropia, che interessa "qualunque persona indistintamente, di qualunque grado e condizione: signori, impiegati, maestri, facchini (Palermo), campagnoli (Bagheria)" (240); di fatto però la descrizione presenta affinità con la leggenda popolare dell'*homo salvaticus*, e quindi con la satira del villano di cui tale personaggio è espressione; inoltre per la massima parte i casi menzionati interessano persone appartenenti ai ceti disagiati.

La descrizione dell'uomo lupo mostra la tensione fra il Pitrè uomo e medico, che partecipa anche emotivamente alla condizione di marginalità del sedicente lupo mannaro, e lo studioso, freddo e razionale, che rileva in modo obiettivo le caratteristiche soprannaturali del personaggio. Prevale in ogni caso un'ottica realistica: la licantropia è intesa come una malattia, una forma di regressione ad uno stadio inferiore, subumano, descritto in modo accurato e scientifico:

> gli occhi di lui si offuscano (si cci' nvitrìanu); l'infelice cade per terra, e si rotola nella polvere o nel fango (Ficarazzi), colto da improvviso atrocissimo dolore, pel quale urla come un lupo, si contorce orribilmente e corre a quattro piedi proprio come i lupi (Pitrè 1889/ 1952, 237).

Il *lupunaru* è però bestiale ma non feroce, anzi non è in grado di far male, e conserva un'evidente componente umana nella preoccupazione che nutre verso i familiari: "Egli stesso ore prima, sentendosi indisposto, esce di casa avvertendo la famiglia che se nella notte egli verrà a bussare nessuno s'arrischi di aprirgli" (238). Guarisce subito se gli viene fatta una piccola puntura sulla fronte; il sangue che ne esce "è nero e coagulato e si considera come *pazzo*" (239). Il salasso come pratica di guarigione, ancora in uso ai fini dell'Ottocento per curare i più svariati mali, qualifica in modo preciso la licantropia come malattia vera e propria, che suscita compassione; Pitrè loda infatti "Chi ha tanto coraggio e umanità da pungere o toccare il povero sofferente" (239), esprimendo quindi la sua partecipazione emotiva al dramma dell'uomo lupo.

Ma questa affezione presenta anche elementi irrazionali ed inspiegabili, in primo luogo il legame con una luna che esercita malefici influssi; poi l'aspetto teratomorfo, originato soprattutto dall'ibridazione con altre specie animali. Ne derivano comportamenti di

---

qualche donna, a loro piacere, cui facevano vedere cose mai viste: balli, suoni, conviti. E li portavano pure sopra mare, molto lontano, e li facevano camminare sull'acqua senza che si bagnassero" (Pitrè 1889/ 1952, 186). Queste figure soprannaturali trasportano dunque uomini e donne in una dimensione magica dove tutti i loro desideri nascosti si possono realizzare. Nel balletto le figure bianche (le *Donne*) guidano azioni e comportamenti delle nere (le umane), esplorandone le potenzialità espressive, conducendole gradatamente a movimenti fluidi e sensuali, disposti su/ intrecciati a, un velo nuziale che simboleggia il futuro ruolo di mogli e madri, interpretato però con vitalità, in accordo ai ritmi naturali. Come nello spettacolo pirandelliano, il ricorso al fantastico implica il ritorno alle radici dell'essere, ad una fase antichissima dell'umanità nella quale istinto e naturalità avevano un ruolo centrale, contribuivano a formare armonicamente l'identità dei singoli e si strutturavano in equilibrio con i ruoli sociali.

inquietante ferinità, al di fuori di ogni logica razionale: il licantropo ha zanne acutissime (maiali selvatici) e veleno che "sbava dalle commessure delle labbra" (serpenti); "sgraffia l'uscio stesso con le unghie divenute come pale […] o quanto le dita per istantaneo allungamento" (rapaci); ha un olfatto sviluppatissimo (felini); non può camminare all'indietro (uccelli, alcuni insetti) (Pitrè 1889/ 1952, 238) .

Lo studioso annota inoltre la presenza di una componente diabolica: l'uomo lupo non può alzare gli occhi al cielo, altrimenti cade violentemente a terra. "Se s'abbatte in una croce, non può andare innanzi il che fa supporre, cosa non provata ancora, che in quel momento egli abbia del diabolico, forse perché creduto ossesso" (239). Si tratta di un periodo significativo perché mostra l'evidente antitesi fra la volontà di riprodurre la credenza popolare e la tendenza razionalizzante del medico, che comunque propende per l'ipotesi della patologia; infatti in conclusione del suo discorso Pitrè riferisce l'opinione di un medico autorevole, G. Di Gregorio:

> esser la malattia di quel lunatico del vangelo una sorta di pazzia, lupina o canica […]. I segni poi che li distinguono sono la faccia pallida, gli occhi ingrottati, la vista debole, la lingua asciutta, ed una sete intensissima. Dicesi un tal morbo nella greca voce *lycanthropia*. La guasta immaginazione d'alcuni ha creduto che il Demonio gli abbia mutati in lupi, lo che è falsissimo" (Pitrè 1889/ 1952, 242 – 243).

Che si tratti di una forma di rabbia, cui fa pensare il desiderio di bere, o di epilessia, ipotesi alla quale riconducono alcuni elementi della descrizione, in ogni caso nella trattazione dell'uomo lupo Pitrè sembra voler evitare lo sconfinamento nel fantastico *meraviglioso,* e presentare piuttosto un essere al confine fra normalità e soprannaturale.[19]

L'occhio critico pirandelliano rielabora il discorso folklorico focalizzando la componente doloristica della licantropia e il vissuto di emarginazione dell'uomo lupo nella novella *Male di luna.*[20] Batà, affetto da licantropia perché da piccolo era stato lasciato di notte alla luce della luna, sposa Sidora senza rivelarle il suo mal; al suo manifestarsi la donna, già depressa perché innamorata del cugino Saro, fugge terrorizzata. Le donne del paese propongono che alla prossima luna la donna rimanga nella casa protetta dal cugino – di fatto *contrattando* l'accettazione del male del marito con il tradimento; ma Saro fugge a sua volta, doppiamente terrorizzato dalle manifestazioni di ferinità dell'uomo e dal desiderio sfrenato di Sidora, che sembra evolversi parallelamente alla bestiale metamorfosi di Batà.

La descrizione del protagonista come *lupunaru* conserva qualche tratto fantastico e popolare - "contro la porta batteva il capo, i piedi, i ginocchi, le mani, e la graffiava, come se le unghie gli fossero diventate artigli […] Giaceva come una bestia morta, bocconi, tra la bava, nero, tumefatto, le braccia aperte" (Pirandello 2007, 1020, 1021) -, ma in realtà il personaggio appare come un semplice individuo imprigionato in una malattia vergognosa e incomprensibile: "Teneva gli occhi chiusi e scrollava amaramente il capo [Le donne] Videro quegli occhi le lagrime sul volto dell'uomo avvilito, e allora lo sgomento si cangiò in pietà" (1022-1023). La condizione patologica quindi, come già in Pitrè, non annulla l'umanità del malato, e alcuni tratti comportamentali di Batà riprendono da vicino la

[19] Ci riferiamo alla nota distinzione, posta da Tzvetan Todorov (1970) fra un fantastico meraviglioso, dove l'intero contesto del racconto è surreale, ed un fantastico strano, nel quale l'elemento perturbante si inserisce in una situazione realistica.

[20] Pubblicata nel «Corriere della Sera», 22 settembre 1913, poi in *Le due maschere*, Quattrini, Firenze 1914; infine inclusa, col titolo definitivo, nell'ottavo volume delle *Novelle per un anno, Dal naso al cielo,* Firenze, Bemporad, 1925. Utilizziamo il testo incluso in Pirandello 2007, pp. 1018- 1026.

trattazione dell'antropologo: "Era un male soltanto per lui; bastava che gli altri se ne guardassero: e se ne potevano guardar bene, perché era a periodo fisso ed egli se lo sentiva venire e lo preavvisava; durava una notte sola, e poi basta" (1023). Ma ancor più che malattia la condizione di Batà esprime un'energia vitale che si manifesta come pulsione aggressiva , e quindi viene espulsa dal sistema sociale che sanziona non la bestialità in sé ma il pericolo che comporta per la comunità. E la vitalità repressa di Batà si raddoppia e conferma nella insopprimibile spinta erotica della moglie, che sfacciatamente cerca di attrarre sessualmente il cugino Saro, incurante della trasformazione bestiale del marito. Bestia lei stessa, si muove *cauta, come una lupa*, dice Pirandello; con la sua sfacciataggine e vogliosità spaventa il cugino più del *lupunaru*: " Di quegli occhi, ormai quasi impudenti, Saro cominciò a provare orrore e terrore, più che di quell'uomo là aggruppato, in attesa" (Pirandello 2007, 1026).

> La situazione presenta dunque due desideri simmetricamente inversi: quello di Batà che regredisce verso pulsioni animalesche in cui domina la violenza; e quello di Sidora che libera il suo desiderio femminile di godimento contro i vincoli imposti dal codice patriarcale di fedeltà coniugale. Entrambi sfuggono, così, alla legge della famiglia liberando le loro pulsioni di desiderio (Delor 2011)[21].

In questo racconto Pirandello sembra astenersi dallo *smontaggio umoristico* a lui usuale, poiché non razionalizza le tematiche fantastiche; resta infatti il senso di magia, ed il potere ipnotico, malvagio, della luna:[22] elementi del soprannaturale *perturbanti* perché indici e spia di pulsioni inconsce, situate al di là della comprensione umana. Ma in realtà, come osserva Giovanni Pirodda (2008, 525), è proprio la struttura di fondo del fantastico pirandelliano, nel quale un evento inquietante scompagina la realtà, rivelando "la coscienza dell'inconsistenza di ogni sistemazione razionale dell'esperienza", ad essere umoristica; e *l'evento inquietante* in questo caso non è tanto la licantropia di Batà ma la ferinità bramosa della moglie. La componente fantastica del reale ne individua dunque le fratture, le incongruenze, e rivela l'impossibilità di incasellare e ridurre a Forma definita tutte le manifestazioni dell'individuo.

Se il discorso sul soprannaturale costituiva, per i ballatisti di primo Ottocento, un modo per raffigurare, e spiegare, aspetti marginali o sottaciuti del reale – la violenza dei detentori del potere, la contiguità inquietante fra mondo dei vivi e dei morti, le ingiustizie sociali - ; se con Pitrè il discorso si arricchisce comprendendo altri elementi della cultura siciliana, quali la forza sotterranea dell'elemento femminile, e con Verga si trasforma in riflessione amara sull'insensatezza del vivere, i racconti di Pirandello ci introducono al fantastico italiano contemporaneo, che

> fa leva non tanto sull'angoscia e sul terrore quanto sulla perdita di armonia con noi stessi e con il mondo attorno a noi, sul senso di smarrimento […], pone domande che non trovano

[21] Osserva Lugnani: " In ossequio alla dominante inibitoria e alla regola sessuofobica e misogina che presiedono al corpus, la profferta e l'adescamento dell'innamorata, che manifestano un desiderio più forte della paura e di ogni norma, suscitano un orrore e un terrore più forti che non il "male oscuro" di Batà. Il malato di luna è dopotutto innocuo a confronto della licantropia amorosa di Sidora (Pirandello 2007, 1518, nota 31).

[22] L'astro notturno degrada ad una condizione bestiale entrambi i personaggi, attuando una sorta di regressione del contesto ambientale ad un tempo mitico, astorico: "Sidora partecipa dell'universo della trasformazione perché partecipa dell'universo della superstizione, immersa com'è in un mondo ancestrale dominato dall'astro notturno e insomma interamente licantropizzato: in questa Sicilia atavica e primordiale, perfino il tempo viene calcolato sul ritorno periodico della luna piena" (Lazzarin 2010, 325).

risposta e da questo trae la consapevolezza che non esiste una verità univoca, ma una serie infinita di possibile verità che, alla fine, si rivelano tutte illusorie (Zangrandi 2011, 6-7)[23].

Bibliografia

Atria, Rosario. A. A. 2008- 2010, *Narrativa storico-popolare dell'Ottocento: la produzione siciliana minore (1830-1870)*, Università di Palermo, tesi di dottorato, relatore prof. Michela Sacco.

Bisazza, Felice. 1841/ 1874. *Leggende e ispirazioni*. Messina: per G. Fiumara, 1841, poi in *Opere di Felice Bisazza, pubblicate per cura del Municipio*, II. A cura di Stefano Ribera. Messina: Tip. Ribera, 1874, pp. 5-308.

Bombara, Daniela. 2012. *Rompe il raggio di tremula aurora. Felice Bisazza fra tradizione e modernità*. Reggio Calabria: Città del Sole.

Calvino, Italo. 1983/1995. *Introduzione* a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, ora in *Saggi*, II. Milano: Mondadori, pp. 1654-1665.

Camilleri, Andrea. 2000. *Biografia del figlio cambiato*. Milano: Rizzoli.

Castiglione, Francesco Paolo. 1999. *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*. Palermo: Sellerio.

Cesareo, Giovanni Alfredo. 1916. *Giuseppe Pitrè e la letteratura del popolo.* Palermo: Boccone del povero.

Cirese, Alberto Mario. 1968. *Giuseppe Pitre tra storia locale e antropologia*, in *Pitrè e Salomone Marino*. Atti del convegno di studi. A cura di Antonio Pasqualino. Palermo: Flaccovio, pp. 19-49.

Cocchiara, Giuseppe. 1951. *Pitrè, la Sicilia e il folklore.* Messina: D'Anna.

Contarini, Silvia. 2003. *Cimitero*, in *Luoghi della letteratura italiana*. A cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi. Milano: Bruno Mondadori, pp. 116- 129.

Delor, Rosa. 2011. *Nostalgia, Licantropia, Pulsione di morte in Leopardi, Bécquer, Pirandello, March, Poe,* nel blog "Quaderns de Lavínia", 30 /10/ 2011.

Desideri, Giovannella, 1989. *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*. Torino: Einaudi, pp. 969-998.

Farnetti, Monica. 1988. *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento.* Vallecchi: Firenze.

Farnetti, Monica. 2000. *Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico* fra *Italia ed Europa*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. A cura di Gian Mario Anselmi. Milano: Bruno Mondadori, vol. 2, pp. 340- 360.

Frazer, James G. 1906- 1915. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan.

Ghidetti, Enrico. 1987. *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in Id., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare.* Roma: Editori Riuniti, pp. 11-33.

Giovannetti, Paolo. 1999. *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*. Venezia: Marsilio.

Lattarulo, Leonardo. *"Antica storia narra così" Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco*, in *Geografia storia e poetiche del fantastico.* A cura di Monica Farnetti. Firenze: Olschki, pp. 121-134.

Lazzarin, Stefano. 2010. *Il lupo mannaro nella letteratura italiana*, in *Curieux personnages*. A cura di Agnès Morini. Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp. 317- 352.

[23]Un'ultima annotazione: abbiamo incluso in questa veloce panoramica qualche esito spettacolare del fantastico siciliano per sottolineare la configurazione magmatica, sfaccettata, costantemente ridiscussa del reale che le affabulazioni del soprannaturale – e non solo in Sicilia - comportano, in particolare dopo l'età romantica. Il palcoscenico è il luogo dove il dibattito viene alla luce, dove convergono i più diversi punti di vista, a dimostrazione che reale e razionale non coincidono, nella sapienza antica del popolo siciliano e nella elaborazione letteraria dei suoi scrittori; né devono farlo, se vogliono ambire ad interpretare in modo accettabile, per quanto mai conclusivo, la complessità dell'esistente. Si segnala Pasqualicchio 2014 per un quadro più completo rispetto alle brevi note del presente articolo.

Lo Castro, Giuseppe. 2007. *Introduzione. Sulle tracce di un fantastico italiano,* in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*. A cura di Antonio D'Elia et al. Cosenza: Pellegrini Editore, pp. 5-16.

Lo Castro, Giuseppe. 2012. *Verismo e fantastico popolare:* Le storie del castello di Trezza, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga.* Napoli: Liguori, 97-106.

Lugnani, Lucio. 1983. *Per una delimitazione del genere,* in *La narrazione fantastica*. A cura di Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 37- 73.

Macchia, Giovanni. 1973. *Introduzione* a *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*. A cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo. vol. I. Milano: Mondadori, pp. xiii-lii.

Muscetta, Carlo. 1940. "Da *La Camera del Prete* a *La festa dei morti*", in *La Ruota*, III, 6, settembre, pp. 247-52

Naselli, Benedetto. 1864. *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, Palermo: Officio Tipografico Clamis e Roberti.

Navarro, Vincenzo. 1844- 1859. *Poesie e prose del dott. Vincenzo Navarro da Ribera*. Palermo: Virzì.

O'Rawe, Catherine. 2005. *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. London: MHRA.

Navarro, Vincenzo. 1844- 59. *Poesie e prose del dott. Vincenzo Navarro da Ribera.* Palermo: Virzì.

Pasqualino, Antonio. 1968. *Pitrè e Salomone Marino.* Atti del convegno di studi. Palermo: Flaccovio, 1968.

Pasqualicchio, Nicola. 2014. "Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento", *Brumal*, vol. II, n. 2, pp. 11- 32.

Pilato, Francesca. 2006. "*"*Maraviglioso popolare*"* o *"*superstizioni del popolino*"? Il* caso delle *"*Donne*"* in Giuseppe Pitrè e in Luigi Pirandello", in *Bollettino dell'Atlante linguistico italiano*, Rattero, 177- 183.

Pirandello, Luigi. 1993/2013. *Il figlio cambiato,* in Id., *I romanzi, le novelle, il teatro.* A cura di Sergio Campailla. Roma: Newton Compton, 1993, ed. dig. 2013, pp. 2412- 2415.

Pirandello, Luigi. 2007. *Male di luna,* in *Tutte le novelle,* II, 1905-1913. A cura di Lucio Lugnani. Milano: BUR, pp. 1018- 1026.

Pirodda, Giovanni. 2008. *«Dal naso al cielo»: il fantastico in Pirandello,* in «*ITALIA MAGICA* ». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento* . A cura di Giovanna Caltagirone, Sandro Maxia. Atti del Convegno Cagliari-Pula 7-10 giugno 2006. AM&D, 519-533.

Pitrè, Giuseppe. 1868. *Navarro (Vincenzo),* in Id., *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*. Palermo: Tip. A. di Cristina, pp. 202- 207.

Pitrè, Giuseppe. 1913. *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*. Palermo: A. Reber.

Pitrè, Giuseppe. 1889/ 1952. *Esseri soprannaturali e meravigliosi*, in Id., *Usi costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano,* (1 ed. 1889, Pedone e Laurel) . Firenze: Barbera, pp. 1-243.

Ragusa Moleti, Girolamo. 1884. *Giuseppe Pitrè e le tradizioni popolari*. Palermo: Tip. Del Tempo.

Riggio, Tommaso. 1950. *Vincenzo Navarro poeta e medico*. Ribera: Tip. Urso.

Tanfoglio, Alessio. 2012. *Quaderno 4. Lo spettacolo della Morte: il cadavere e lo scheletro.* Youcanprint.

Todesco, Sergio. 1993. *Prefazione,* a *Catalogo illustrato della mostra etnografica siciliana (1891-1892*). Messina: Intilla.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Tylor, Edward B. 1871. *Primitive culture*: *Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: J. Murray.

Vanon Alliata, Michela, 2002. *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*. Venezia: Marsilio, pp. 7-18.

Vennarucci, Francesca. 2008. *"Vagabondaggio". Verga e la nascita della novella moderna*, Congresso ADI ott. 2008. On line http://www.italianisti.it/Contents/Pagina.aspx?idPagina=52.

Verdirame, Rita. 1990. *Introduzione,* in *La rosa di Gèrico. La Sicilia fantastica da Linares a Brancati.* A cura di Rita Verdirame. Chieti: Solfanelli, pp. 5-23.

Verga, Giovanni. 1980. *La festa dei morti*, in *Le novelle*, V. 2 . A cura di Nicola Merola, Milano: Garzanti, 1980, pp. 591-596.

Zangrandi, Silvia. 2011. *Premessa* a Id., *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Coriandoli, E-book, pp. 6-20.

Aleksandra BLATEŠIĆ
(Università di Novi Sad)

Personaggi storici, mitici ed immaginari nella fraseologia e paremiologia italiana

Abstract: **(Historical, mythical and imaginary characters in Italian phraseology and paremiology).** In this paper we intend to present a substantial number of Italian idioms and proverbs containing a personal name, referring to a real or imaginary figure, in whom the common man can recognize himself. Some extraordinary figures of historical, mythical or literary origin, and their stories, represent a landmark in Italian phraseology and paremiology, both strongly influenced by both classical and popular culture. We have divided phrases and proverbial sayings into groups on the basis of the sources from which they descend (sacred texts, literary works, Greek and Roman mythology, tales of various classical authors) to verify their origin, which sometimes remains obscure. Another problem which we present in this paper is the meaning of these linguistic forms, which generally remains firmly anchored to the image of the myth or the event from which it draws its origin, with its strong evocative connotations. Sometimes, with the passage of time, the meaning of certain expressions is lost or changed if the memory of the original context is no longer available or in response to changes in the vision of the world which have affected the modern man. Despite the exceptional nature of certain events and characters, the common man tends to accept them as paradigmatic by reducing them to his own condition and to the extent of his daily life, bringing them from a far away and abstract world to the reality of all people.

Keywords: paremiology, phraseology, Italian, classical mythology, history

Riassunto: **(Personaggi storici, mitici ed immaginari nella fraseologia e paremiologia italiana)** In questo intervento ci proponiamo di presentare un considerevole numero di modi di dire e di proverbi italiani contenenti un nome personale, riferito ad una figura realmente esistita o immaginaria, nella quale si è riconosciuto l'uomo comune. Alcune figure straordinarie di origine storica, mitica o letteraria, con le loro vicende rappresentano un punto di riferimento nella fraseologia e paremiologia italiana, ambedue fortemente influenzate dalla cultura sia classica che popolare. Abbiamo diviso i gruppi di locuzioni e detti proverbiali in base al criterio delle fonti dalle quali discendono (testi sacri, opere letterarie, mitologia greca e romana, favole di vari autori classici) per verificarne la genesi, che talvolta rimane oscura. Un altro problema che presentiamo in questo lavoro è quello del significato di queste forme linguistiche, che in genere rimane saldamente ancorato all'immagine del mito o dell'evento che l'ha generato con la sua carica suggestiva. A volte, con il passare del tempo il senso di alcune espressioni viene perso o modificato in seguito alla dimenticanza del contesto originario o in seguito ai cambiamenti nella visione del mondo da parte dell'uomo moderno. Nonostante l'eccezionalità di alcuni eventi e personaggi, l'uomo comune tende ad accettarli come paradigmatici e li riconduce alla propria condizione e alla misura della sua vita quotidiana, riportandoli da un mondo lontano e astratto alla realtà di tutto il popolo.

Parole chiave: paremiologia, fraseologia, lingua italiana, mitologia classica, storia

1. Introduzione

In base allo spoglio di molte raccolte fraseologiche e paremiologiche italiane abbiamo notato che in queste forme linguistiche vengono usati i nomi personali di alcune figure sia storiche sia immaginarie al fine di rievocare dei singoli episodi della loro vita che sono di particolare interesse per l'uomo comune. Il presente contributo si propone di illustrare questo argomento con abbondanti esempi di modi di dire e proverbi della lingua italiana standard e contemporanea che divideremo in base al criterio delle fonti dalle quali discendono. Il motivo per cui abbiamo scelto di svolgere la nostra ricerca su due campi abbastanza grandi di per sé (fraseologia e paremiologia) è l'interconnessione di proverbi e modi di dire che risultano avere gli stessi punti di riferimento. Analizzando l'etimologia di queste espressioni, non possiamo fare a meno di notare che in molti casi vengono riscontrate espressioni ridotte, o assimilate ad

altre, poiché a volte il proverbio rappresenta l'origine del modo di dire e a volte la struttura di un modo di dire viene amplificata in un enunciato con lo stesso significato.

Con *modo di dire* in questo lavoro indichiamo un'espressione convenzionale, caratterizzata dall'abbinamento di un significante fisso (poco o niente affatto modificabile) a un significato non prevedibile a partire dai significati dei suoi componenti (Casadei 1995, 335). Il significato è spesso traslato, poiché risulta da procedimenti metaforici ed è condiviso dall'intera comunità linguistica. Oggi in linguistica si tende a utilizzare la denominazione *espressione idiomatica* equivalente a *modo di dire* per indicare una locuzione figurata convenzionale, più o meno fissa (Faloppa 2011, 2). Benché alcuni studiosi della linguistica anglossassone distinguano i concetti "idiomaticity" (essere idiomatico) e "idioms" (essere un'espressione idiomatica) per differenziarne l'accezione estesa e l'accezione ristretta (Searle 1978, 272), in questo lavoro non adotteremo questa distinzione, perché nell'italiano corrente si può individuare un congruo numero di varianti lessicali e morfosintattiche, il cui significato dipende dal contesto in cui vengono usate. Dedicheremo, invece, più attenzione e spazio all'interpretazione semantica di espressioni presentate, il che richiede una buona conoscenza sia linguistica sia extralinguistica del contesto originario. L'origine di alcuni modi di dire è a volte talmente oscura e incerta che per indagarla dobbiamo ricorrere a conoscenze nel campo dell'antropologia, del folklore, della storia e della cultura oltreché alle abituali ricerche linguistiche.

Con *il proverbio*, che è piuttosto un enunciato sintatticamente autonomo, si rappresenta una regola generale, una verità che ha una formulazione fissa. Si distingue dal modo di dire per la forma rigida, situata nella sua totalità nel discorso, senza piegarsi a rapporti con il contesto. Una delle peculiarità del proverbio è l'uso intensivo della rima, delle assonanze e di molte figure retoriche che stimolano la funzione mnemonica, ricordandoci i tempi della cultura orale che si tramandava di generazione in generazione. Molti proverbi ci appaiono ovvi a causa dell'appartenenza alla tradizione culturale in cui siamo cresciuti, ma molti di essi, specialmente se usati con delle figure retoriche, si prestano alle interpretazioni e applicazioni più varie in quanto nella mente dell'ascoltatore viene indotto un processo analogico "visivo" che riesce a dare immediatezza e evidenza – e quindi – potenza di convincimento – all'argomentazione (cfr. Franceschi 2004, XV). Nei proverbi metaforici è inoltre presente un alto livello di polisemia, poiché esprimono significati figurati adattabili a molte situazioni e diversamente utilizzabili a seconda del contesto sociale, geografico e culturale (Guazzotti, Oddera 2006, 5).

In questo lavoro presenteremo l'aspetto semantico delle due espressioni linguistiche prese in esame, il quale spesso viene formato in base alle fonti comuni o come allusione a particolari aspetti della cultura popolare. A causa dello spazio limitato che abbiamo a disposizione presenteremo solo gli esempi più frequenti, produttivi e curiosi del nostro corpus.

1.1 Struttura e significato di modi di dire e proverbi contenenti un nome personale

Tra le più tipiche strutture di modi di dire italiani contenenti un nome personale si possono individuare le strutture con i verbi *essere, fare* o altri verbi ai quali viene aggiunto un sintagma nominale, costituito da almeno una parola chiave che allude a un episodio tipico di una persona. Il significato è strettamente legato al contesto originario, ma in estensione può diventare più generalizzato, come ci mostra l'esempio: (1) *essere una Cassandra/ fare la Cassandra* che in genere significa "predire sventure", ma in senso lato anche "essere pessimisti". A conferma di quanto già detto, riportiamo altri esempi:

(2) *essere la ninfa Egeria* – essere l'ispiratrice, la consigliera di qualcuno
(3) *fare il lavoro di Sisifo* – fare un lavoro inutile, che non porta a nulla
(4) *fare il volo di Icaro* – compiere un'impresa più grande delle proprie forze e finire male
(5) *patire il supplizio di Tantalo* – non poter raggiungere qualcosa che si desidera fortemente.

Nei proverbi, che dal punto di vista della sintassi sono più complessi, si possono individuare strutture più varie rispetto a quelle presenti nei modi di dire. La formazione di proverbi è per lo più dovuta al desiderio di arricchire l'aspetto retorico, pur esprimendo alcune considerazioni banali. Per questo motivo sono abbastanza frequenti i proverbi in cui si usano alcune forme verbali e modali a scopo comico, di solito attraverso la personificazione in un nome fantastico. In questo modo vengono indicate diverse caratteristiche e comportamenti dell'uomo, più negativi che positivi. I proverbi di seguito (7,10-12) sono riferiti alla tendenza dell'uomo a vivere nei sogni e nelle illusioni, che inevitabilmente lo portano a una brutta fine, avvertendo anche che le ricchezze perdute non contano più e che coloro che non le possiedono più, vivono in miseria (6, 8, 9):

(6) *Avere Avuto faceva il povero.*
(7) *Sant'Avesse, san Potesse, san Sarebbe e san Fosse, son quattro santi che non hanno fatto mai miracoli.*
(8) *Avessi morì di stenti.*
(9) *Avessi e Avrei uno morì impiccato e l'altro affogò.*
(10) *Avessi, Potessi e Fossi erano tre coglioni e giravano il mondo.*
(11) *Don Credevo e don Pensavo morirono di fame.*
(12) *Bene, Buono e Magari eran tre idioti e facevan lunari.*

Alcuni nomi personificati somigliano a nomi e/o cognomi personali abbastanza comuni (13) nella società italiana oppure si formano in modo da somigliare ad essi. Vengono riscontrati anche numerosi esempi nei quali, assieme ai nomi, si usano i prefissi che indicano alcuni titoli di nobili (11) o ancora più spesso i titoli di santi (15, 17-19). In ambedue i casi si tratta di nomi e di titoli inventati. Il motivo per cui dominano gli esempi con il titolo "lo santo" troviamo nell'usanza abbastanza diffusa nel Medioevo di attribuire questa parola a ogni persona che ha ricevuto il battesimo, sacramento che la fa diventare figlio/a di Dio e membro della Chiesa (Rusconi 2011)[1]. I proverbi come enunciati retorici[2] appaiono molto convincenti nel discorso in cui si usano con la pretesa di valere come norma per la condotta di vita. Per questo motivo in alcuni proverbi vengono banalizzati i concetti della vita stessa al fine di criticare il comportamento dell'uomo comune, quali la pigrizia, l'ingratitudine, l'amoralità e la viziosità (13-19).

(13) *Giovanni Comodino*[3] *la faceva a letto per non alzarsi.*
(14) *A Lasciafare*[4] *gli misero l'acqua in tasca.*

[1] Con il passar del tempo e soprattutto per difendersi da frequenti abusi, il diritto canonico che applica la Chiesa cattolica italiana per stabilire chi è santo si è molto evoluto e, se prima si poteva diventare santi semplicemente per acclamazione popolare, oggi si deve seguire una procedura assai complessa (vedi http://www.treccani.it/enciclopedia/un-popolo-di-santi_(Cristiani-d'Italia) e http://www.focus.it/mondo/curiosita/la-fabbrica-dei-santi).
[2] Nella classificazione retorica, secondo Lausberg, i proverbi sono una sottospecie della sentenza (Lausberg 1969, 219-220).
[3] Con uno dei nomi maschili abbastanza diffusi (*Giovanni*) e il cognome inventato, ma di chiaro significato suggestivo (*Comodino*) si indica la persona eccessivamente pigra e indolente.

(15) *Il Santo Dire lo pregano tutti, il Santo Fare lo pregano pochi, il Santo Dare non lo prega nessuno*[5].
(16) *Donato è morto e Regala è in agonia*[6].
(17) *San Donato è benvenuto in ogni casa*[7].
(18) *A san Donato fagli sempre buon viso.*
(19) *San Donato è più simpatico di san Giusto*[8].

2. Personaggi della mitologia classica

Sono numerosi i modi di dire e i proverbi italiani nei quali appaiono i nomi degli eroi, re, dei e semidei greci e romani. Le due civiltà ebbero un ruolo egemonico nel mondo antico dimostrando la loro superiorità nell'ambito di politica, economia, organizzazione della guerra, nonché in letteratura, religione e filosofia, offrendo un *continuum* culturale alle popolazioni, che inizialmente stanziate nel bacino del Mediterraneo, si diffusero su gran parte d'Europa. Questa grandissima influenza degli antichi greci e romani sulla civiltà occidentale resta tuttora ben viva e riconoscibile nei linguaggi e in tutte le culture europee. Nella fraseologia e paremiologia italiana, però, abbiamo notato la netta prevalenza dei nomi greci sui nomi romani, un fenomeno che ha le sue radici nel periodo degli insediamenti greci in Italia e durante la conquista romana del territorio circostante. In seguito ai contatti diretti con queste popolazioni nel pantheon romano vennero introdotte molte divinità che derivavano soprattutto dalla cultura della Magna Grecia. L'adozione di nomi degli dei greci fu inoltre agevolata dal fatto che gli dei romani di maggior prestigio erano in sostanza gli stessi della cultura greca, solo che i romani li chiamavano con nomi diversi. Infine, assieme agli dei greci, i romani adottarono anche i nomi della mitologia greca, cioè i nomi degli eroi, mostri e personaggi immaginari descritti nei racconti e nelle favole greche.

A causa del ruolo assai attivo e dinamico dell'uomo nella vita socievole e politica dei tempi antichi, nei modi di dire e proverbi italiani di oggi si riscontra la maggior presenza di nomi maschili rispetto a nomi femminili. Il significato delle espressioni con nomi di origine greca o romana è legato al contesto originario, ma in alcune circostanze può assumere un senso più esteso. Secondo lo studioso italiano Manzini, il passaggio dei modi di dire mitologici dall'uso letterario a quello corrente non avviene senza mediazione della scuola, che dall'unità d'Italia in poi riserva un posto di primissimo piano allo studio delle lettere antiche, greco e latino, soprattutto nei licei (Manzini 2014, 12). Un altro fenomeno che va senz'altro menzionato è quello che riguarda le circostanze sociali, politiche e culturali in cui viene stimolato il ricorso a locuzioni mitologiche per familiarità di alcuni personaggi o avvenimenti.

[4] Il nome composto da due verbi di frequente uso nella lingua quotidiana (v. *lascia fare*→ n. *Lasciafare*) indica la persona che non si cura delle sue faccende.
[5] Questo proverbio significa che tutti sono pronti a dire parole d'incoraggiamento e di consolazione, mentre pochi sono disposti a fare veramente qualcosa per chi chiede aiuto (Lapucci 2007, 329). I nomi personificati di santi italiani inventati (*Santo Dire, Santo Fare, Santo Dare*) indicano le persone comuni che si mostrano particolarmente propense alle attività espresse nei verbi.
[6] In questo proverbio con i nomi personali Donato e Regala, ottenuti come risultato della personificazione dei verbi "donare" e "regalare", si esprime il rammarico per la generosità del passato che va ormai scomparendo.
[7] Nei proverbi (17) e (18) Donato è presentato come il santo a cui vanno mostrate riconoscenza, contentezza e gratitudine.
[8] L'ultimo proverbio di questo gruppo ammonisce all'attitudine dell'uomo comune a prediligere i favori ai giudizi.

NOMI GRECI
ACHILLE, eroe e semidio greco, conosciuto nel mondo popolare attraverso i romanzi e i poemi epici. (20) *essere il tallone d'Achille*[9] – essere il punto debole, la parte vulnerabile di qualcuno. (21) *ira d'Achille* – ira giustificata, ma eccessiva e dannosa per gli altri. (22) *fare l'Achille sotto la tenda* – astenersi da un'azione per puntiglio, recando danno alla propria stessa parte. (23) *La lancia d'Achille (prima) feriva e poi risanava*[10]. – si usa a proposito di persone o eventi che prima sembrano dannosi e poi si rivelano utili e propizi. (24) *Achille, con un ceffone n'ammazza mille.* – espressione toscana e infantile rivolta a chi si vanta di capacità e imprese poco credibili.
ARGO[11], personaggio della mitologia greca, aveva cento occhi e anche di notte ne teneva aperti la metà. (25) *avere gli occhi di Argo* – guardare con molta attenzione, non lasciarsi sfuggire nulla. (26) *Argo che ha cent'occhi non può guardare donna che adocchi.* – nessuno può far da guardia a una donna molto seduttiva o innamorata. (27) *Chi fa sempre l'Argo gli fanno fare da talpa.* – a chi è troppo curioso si nasconde la verità. (28) *Chi si fa Argo dell'onore altrui riesce talpa del suo.* – chi rimprovera agli altri ogni pecca morale, non vede le proprie colpe.
PIGMALIONE[12], il re di Cipro, molto innamorato della statua di Afrodite, scolpita da lui stesso, fino al punto di implorare la dea affinché la trasformasse in un essere vivo per poterla poi sposare. (29) *essere/ divenire/ fare il Pigmalione di qualcuno* – si indicano soprattutto coloro che scoprono e coltivano giovani e ragazzi dotati per imporsi nel mondo del teatro, del cinema e delle arti (Manzini 2014, 60). (30) *effetto pigmalione*[13] – effetto positivo degli insegnanti che si manifesta soprattutto nell'ambito della scuola, ma anche in quello lavorativo o familiare.
ERCOLE, nome[14] dell'eroe greco Eracle, che personificava la forza e il valore. (31) *Colonne d'Ercole* – limite invalicabile (fig.)[15] (32) *essere (come) Ercole al bivio* – essere molto indecisi su una scelta da prendere. (33) *fatica da Ercole* – fatica immensa, sovrumana. (34) *Anche a Ercole rubarono i buoi.* – allude al mito di Ercole e il selvaggio Caco, il quale ruba la mandria di buoi di Ercole[16].

[9] Secondo la leggenda quando Achille era bambino la madre Tetide lo immerse nelle acque miracolose dello Stige tenendolo per un tallone che rimase l'unico punto non bagnato dal fiume. Il grande nemico di Achille Paride riuscì a ucciderlo trafiggendogli il tallone con una freccia. Da qui il significato dell'espressione conosciuta anche in molte altre lingue europee.

[10] Secondo una versione del mito la lancia d'Achille poteva risanare le ferite che aveva inferto (Lapucci 2007, 7).

[11] A causa della tendenza dei secoli XVII-XX in cui varie scienze ricorrevano a personaggi mitologici per designare piante, animali, macchine, patologie, fenomeni meteorologici e altro (Manzini 2014: 13), nella zoologia di oggi troviamo il nome *Argo* usato per la denominazione scientifica di una farfalla dalle ali turchine con macchie che assomigliano ad un occhio.

[12] I modi di dire legati a questo personaggio mitologico si diffondono a partire dalla prima metà del XX secolo grazie al successo di una commedia di George Bernard Shaw, intitolata appunto *Pygmalion*, nella quale un professore cerca di trasformare una ragazza, di umili origini e priva di cultura e di educazione, in una giovane raffinata e graziosa (Manzini 2014, 60-61).

[13] In psicologia sociale questo effetto è noto anche come "effetto Rosenthal", siccome è stato studiato e descritto per la prima volta dallo psicologo tedesco Robert Rosenthal (Robert Rosenthal, *Experimenter effects in behavioral research*, New York, Appleton, 1966).

[14] Il nome Ercole è la variante italianizzata del nome originariamente greco Eracle (Ηρακλης).

[15] Era il nome che gli antichi davano allo Stretto di Gibilterra. Secondo loro segnava la fine del mondo, al di là del quale non era possibile né permesso all'uomo di avventurarsi (Quartu 2012, ad vocem).

[16] Questa vicenda è diventata nota per lo più attraverso la lettura dell'ottavo libro dell'*Eneide* e dei *Fasti* di Ovidio (Lapucci 2007, 1054).

NOMI ROMANI
BACCO, divinità latina del vino e dell'ebbrezza, simile al greco Dioniso. È spesso accomunato a VENERE, dea dell'amore e a MARTE, dio romano delle armi e della guerra. (35) *essere devoto a Bacco* – essere un bevitore appassionato. (36) *Quando Bacco prende la testa lega anche i piedi.* – a causa del vino bevuto si bloccano le gambe e diventa difficile camminare. (37) *Bacco, tabacco e Venere riducon l'uomo in cenere.* – il vino, il fumo e l'eros si considerano dannosi per la salute dell'uomo. (38) *Per santa Cenere fuori Bacco e fuori Venere.* – dato che le Ceneri danno inizio alla Quaresima rappresentano il periodo in cui si chiude con i piaceri del bere e dell'amore (Lapucci 200, 226). (39) *Ne uccide più Bacco che Marte.* – il bere un tempo era il vizio più diffuso e faceva più vittime della guerra (Lapucci 2007, 98).

3. Personaggi della letteratura

Il mondo della letteratura offre una vasta scelta di situazioni e personaggi a cui ci affezioniamo o con cui ci troviamo in completa sintonia. Uno degli aspetti più importanti della lettura di testi letterari è il fatto che i lettori possono sentire un'opera letteraria come profondamente pertinente e ricca di significato: il testo può suscitare una risonanza personale nel lettore (cfr. Nemesio 1999,14-15). Questa esperienza di un legame personale col testo, di cui ci parla lo studioso Nemesio, sembra molto importante soprattutto per il processo dell'identificazione con i protagonisti letterari e per la formazione di diverse dimensioni dell'interazione tra il lettore e il testo, quali l'intensità della percezione del mondo narrato, lo sviluppo dell'interesse verso l'autore e la concezione della lettura come strumento per comprendere meglio se stessi e il mondo.

In questa ricerca abbiamo notato una stretta connessione di espressioni fraseologiche e proverbiali con aneddoti, racconti e episodi, curiosi e caratteristici che si riferiscono a un determinato protagonista delle opere letterarie sia italiane sia straniere, ma in ogni caso note ad un vasto pubblico. Il modo di comportarsi di un personaggio di solito viene generalizzato o strettamente legato a un certo episodio raccontato. Più raramente capita che nel contesto letterario venga cambiato il significato originale del nome di una persona (48).

PERSONAGGI DELLA LETTERATURA ITALIANA
ARLECCHINO, maschera celeberrima della Commedia dell'arte, ha le funzioni del servo malignamente astuto, burlone e confusionario. (40) *essere un arlecchino* – essere una persona poco affidabile. (41) *fare l'arlecchino servo di due padroni*[17] – fare gli interessi di due parti avverse. (42) *Arlecchino dice la verità burlando.* – si avverte che qualcuno stia dicendo una verità sotto forma di scherzo. (43) *Arlecchino si confessa burlando.* – si dice di chi, celiando, apre i segreti del proprio animo.
ARLOTTO, Mainardi (1396-1484), detto *il Piovano Arlotto* fu presbitero di San Cresci a Macioli, ma divenne un personaggio famoso nella tradizione popolare, soprattutto per il suo spirito e le burle diventate proverbiali[18].

[17] Deriva da una celebre commedia di Carlo Goldoni, scritta nel 1745 e intitolata *Il servitore di due padroni*, in cui Arlecchino, al servizio di due padroni, combina una serie di guai.

[18] Le sue imprese sono narrate in un'operetta intitolata *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, pubblicata dopo la morte di Arlotto da un anonimo amico nella seconda metà del Quattrocento (Folena 1995, 287-302).

(44) *essere come il Piovano Arlotto*
– indica la persona che finge di non capire ciò che non le piace.
(45) *essere come la bandiera di Piovano Arlotto*
– si dice dei beni di discutibile origine, alludendo alla bandiera del Piovano che era fatta di pezze rubate.
(46) *ricevere la benedizione del Piovano Arlotto*
– significa stare in guardia e allude all'episodio di Arlotto quando benedisse la folla aspergendo l'olio invece di acqua benedetta.
(47) *Il Piovano Arlotto sapeva leggere solo nel suo libro.*
– significa intendere soltanto quello che conviene, proprio come aveva abitudine di fare Arlotto.

CARNEADE, filosofo greco vissuto nel II secolo a.c.
(48) *essere un carneade* – essere un perfetto sconosciuto.
In confronte a numerosi modi di dire di questa struttura ('essere+Nome'), che alludono a una delle peculiarità più significative del personaggio in questione, questo è un raro esempio dello slittamento semantico, dovuto all'uso letterario. L'espressione, infatti, deriva dal romanzo di Manzoni *I promessi sposi* dove don Abbondio si domanda "Carneade! Chi era costui?" rendendo il nome del filosofo greco Carneade simbolo di una persona sconosciuta.

PERSONAGGI DELLA LETTERATURA STRANIERA

ARPAGONE, protagonista della celebre commedia dello scrittore francese Molière, *L'Avaro* (1668)
(49) *essere un Arpagone* – essere una persona avara e meschina.

DON CHISCHIOTTE, protagonista dell'omonimo romanzo di Miguel de Cervantes (1605)
(50) *essere un Don Chisciotte*
– essere un illuso idealista, anche essere un difensore degli oppressi.
(51) *fare il donchisciotte* – difendere cause perse in partenza.

SESAMO, dalla novella persiana *Alì Babà e i quaranta ladroni*, nella quale 'Apriti Sesamo' era la formula con cui si apriva la porta della caverna che custodiva il tesoro.
(52) *essere l'apriti sesamo*
– essere il mezzo o la persona miracolosa che porta alla soluzione di un problema.

RE TRAVICELLO, protagonista di una favola dello scrittore greco antico Esopo (Favole, 66, V secolo a.C.), ripresa poi da Fedro (Favole I, 2) e da La Fontaine (Fables, III, 4) (Quartu 2012, ad vocem).
(53) *essere il Re Travicello* – avere un potere apparente, senza alcuna autorità effettiva.

4. Nomi di importanti figure storiche

In questo paragrafo presentiamo alcuni nomi di condottieri, generali, re, dittatori italiani e stranieri, dall'antichità alla storia moderna. Molti proverbi e modi di dire si riallacciano ad alcuni episodi di celebri personaggi documentati e considerati interessanti e morali. Spesso vengono riportati comportamenti e azioni come modelli sia positivi sia negativi delle grandi figure storiche. Un congruo numero di espressioni idiomatiche e proverbiali allude a importanti lotte storiche, sottolineando i mezzi della vincita/perdita, e a decisioni di condottieri con le relative conseguenze. Inoltre, abbiamo notato che l'uso di alcune espressioni dipende dalle attuali circostanze politiche (66) e che un detto si può diffondere dalla regione in cui in origine viene utilizzato su tutto il territorio d'Italia (63-65).

NOMI DI FIGURE STORICHE

ANNIBALE, Barca (247 a. C. – 183 a. C.), il grande condottiero cartaginese che, in una campagna contro Roma, con i suoi alleati giunse fino alle porte della città.
(54) *Annibale è alle porte.* – si indica che la situazione è disperata e che il pericolo incalza.

PIRRO, (318 a. C. – 272 a. C.), il re dell'Epiro che sconfisse i Romani ad Eraclea e Ascoli Satriano, rispettivamente nel 280 a. C. e nel 279 a. C.
(55) *essere una vittoria di Pirro*

– essere una vittoria ottenuta a caro prezzo, con più danni che vantaggi.
CINCINNATO, Lucio Quinzio (520 a. C. – circa 430 a. C.), che dopo essere stato dittatore a Roma si ritirò in campagna rifiutando ogni onore. (56) *essere un Cincinnato* – indica una persona onesta e semplice, che dopo aver ricoperto cariche importanti, si ritira a vita privata.
CESARE, Borgia, detto il Valentino (1475-1507), condottiero, cardinale e politico italiano. (57) *O Cesare o niente (nessuno). (Aut Caesar, aut nihil.)*[19] – si dice di chi mira in alto, di chi non ama mezze misure[20]. (58) *essere come la moglie di Cesare*[21]– essere al di sopra di ogni sospetto.
CARLO, Carlomagno (742-814), imperatore francese che con le sue famose gesta diede vita a una ricca epopea. (59) *farne più di Carlo in Francia* (anche in variante *farne quante Carlo in Francia*) – indica il protagonista di una lunga serie d'imprese o azioni generalmente discutibili. (60) *Carlo V imperatore quando aveva mangiato lasciava mangiare il servitore.* – si dice a chi pretende che le persone non si riposino mai e le fa lavorare senza tregua. Il proverbio indica che perfino un grande imperatore lasciava mangiare in pace chi lo serviva.
GARIBALDI, Giuseppe (1807-1882), il grande generale, condottiero e italiano. (61) *alla garibaldina*[22] – sbrigativamente e in modo poco accurato. (62) *parlar male di Garibaldi* – parlare male di cose che possono offendere persone o istituzioni giudicate intoccabili o indiscutibili.
FRANCESCHIELLO, soprannome di Francesco II di Borbone (1836-1894), fu l'ultimo re delle Due Sicilie. (63) *essere l'esercito di Franceschiello* – esercito privo di mezzi, istituzione o impresa male organizzata, deriva dall'opinione che l'esercito di Franceschiello fosse male attrezzato. (64) *Nell'esercito di Franceschiello chi combatte e chi si riposa*[23]. – si dice per indicare un gruppo di persone in cui si opera senza ordine e disciplina. (65) *È come la nave di Franceschiello: a poppa combattevano, a prora non lo sapevano.* – è una variante del proverbio precedente.
BAFFONE, soprannome di Iosif Stalin (1878 - 1953), il dittatore dell'Unione Sovietica dal 1934 al 1953. (66) *Ha da veni' Baffone!*[24] – si indica, di fronte ad un ingiustizia, l'avvento imminente di chi avrebbe posto fine a uno stato di cose sbagliato.

5. Nomi di santi

Dalla nostra ricerca risulta che a livello del contenuto e della concezione del mondo c'è una netta differenza tra i modi di dire e i proverbi che contengono nomi di santi.

[19] La frase in latino, essendo la variante originale, è ancora in uso nell'italiano corrente.
[20] Questa frase fu usata come motto da Cesare Borgia stesso (Bradford 2005, 74).
[21] Il detto si riallaccia a un episodio della vita di Cesare: egli avrebbe ripudiato la moglie Pompea dopo avere scoperto che Clodio, approfittando di una cerimonia rituale riservata alle donne, si era introdotto in abiti femminili nella sua casa per incontrarla. Al processo di divorzio Cesare affermò di non sapere nulla dell'episodio, e quando gli venne domandato per quale motivo volesse allora ripudiare Pompea, rispose che sua moglie non doveva essere oggetto del minimo sospetto di tradimento (Quartu 2012, ad vocem).
[22] La parola *garibaldino* ha più significati: come sostantivo indica chi combatteva con il generale, mentre come aggettivo assume il significato di *audace* ed *eroico*, oppure si riferisce a imprese organizzate senza un'approfondita preparazione e senza grandi infrastrutture a supporto.
[23] Questo detto, inizialmente solo napoletano, è entrato nella lingua italiana standard sotto forma di modo di dire (63) (Lapucci 2007, 452).
[24] Il detto è stato comunissimo in Italia negli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Si usava come intercalare conclusivo dei discorsi sul vivere umano e contro chi sfruttava il prossimo (Lapucci 2007, 99).

Abbiamo infatti notato che numerosi modi di dire trasmettono le caratteristiche più significative di santi italiani rievocando gli episodi più avvincenti e particolari della loro vita. Se, poi, queste espressioni idiomatiche vengono usate in un discorso, lo rendono più vivace ed efficace, poiché ai nomi di santi si attribuiscono i pregi e i difetti che sono propri dell'uomo comune e quindi riconoscibili dalla vasta maggioranza degli italiani.

Nei proverbi, invece, i nomi di santi sono più legati ad alcuni fenomeni meteorologici, alle osservazioni relative all'avvicendarsi delle coltivazioni, all'alternarsi delle stagioni e all'indicazione dei tempi di lavoro campestre. Questa differenza si è formata in seguito ad un uso diverso delle espressioni esaminate, in quanto il proverbio in passato era la frase fatta che i contadini preferivano. Per loro, infatti, il passare del tempo non era scandito solo dal calendario annuale, ma da quello riferito ai santi. Così i contadini per fare le varie faccende della campagna avevano l'abitudine di ricorrere ai santi per ricordarsi le date più propizie.

Inoltre, abbiamo constatato che i nomi femminili sono presenti nella paremiologia italiana, mentre scarseggiano nella fraseologia. I nomi di santi maschili sono comunque più numerosi e più produttivi sia nella fraseologia sia nella paremiologia anche per il fatto che in passato gli uomini erano più propensi a condurre la vita ecclesiastica rispetto alle donne, che, in genere, all'interno della gerarchia ecclesiastica occupavano posizioni subordinate e di minor prestigio.

SAN PIETRO, 29 giugno
(67) *prender san Pietro per la barba* – mentire sfrontatamente[25]. (68) *obolo (denaro) di San Pietro* – offerta in denaro dalla dubbia utilità[26]. (69) *fabbrica di San Pietro* – opera, situazione o azione che si trascina nel tempo senza mai concludersi[27]. In senso lato indica un'opera di carità o un'istituzione benefica con intenti truffaldini. (70) *cattedra di San Pietro* – il papato, il trono pontificio. In senso stretto, con questa espressione si intende il seggio di legno che secondo la tradizione cristiana sarebbe stato usato da San Pietro. Oggi si trova a Roma, nella basilica di San Pietro. (71) *gabbare San Pietro* – abbandonare l'abito ecclesiastico. (72) *fare (come) San Pietro*[28] – rinnegare una persona oppure una fede, un ideale e simili, come fece San Pietro dopo l'arresto di Gesù nell'orto di Getzemani. (73) *Questo è il gallo che cantò a San Pietro.* – si dice quando viene servito a tavola un pollo vecchio, duro e tiglioso. Si allude al gallo, che secondo il Vangelo, cantò tre volte quando Pietro rinnegò Cristo. (74) *San Pietro gioca a bocce.* – si dice quando tuona molto e forte. Alla fine di giugno spesso ritorna il cattivo tempo con burrasche. (75) *Non si toglie a San Pietro per dare a San Paolo.* – è inutile far torto a uno per far piacere a un altro. Fa il riferimento al fatto che il santo è festeggiato lo stesso giorno di san Paolo. (76) *Chi è amico di San Pietro entra facilmente in Paradiso.* – chi ha buone amicizie forza regole e leggi. San Pietro è custode delle porte del Paradiso, dalle quali lascia passare solo chi ne è degno.

[25] San Pietro, come è riportato nei Vangeli, mentì per tre volte rinnegando Gesù (Quartu 2012, ad vocem).
[26] Anticamente era l'offerta pagata da alcuni stati europei alla santa Sede.
[27] I lavori di costruzione, e poi di manutenzione della basilica di San Pietro durarono secoli, e sembrarono quindi non aver mai fine.
[28] Riconosciuto come uno dei discepoli di Cristo, San Pietro negò per tre volte di averlo conosciuto. L'episodio è riportato da tutti e quattro gli Evangelisti, con lievi differenze. (Marco XIV, 66-72; Matteo XXVI, 69-75; Luca XXII, 54-62; Giovanni XVIII, 17 e 25).

(77) *Il dì di San Pietro non c'è più da guardarsi indietro.*
– indica che i giorni ricominciano ad accorciarsi.
(78) *A San Pietro il grano è da mietere.* – indica il tempo giusto per la mietitura.
(79) *Per San Pietro le ciliegie hanno il verme.* – indica il periodo delle ciliegie guastate.
(80) *Quando è sereno la notte di San Pietro fa l'uva.* – se non piove a San Pietro ci si aspetta una vendemmia ricca.
(81) *Quando piove per San Pietro, castagne come pietre.* – la pioggia a fine giugno, invece, fa le castagne dure e secche.

SANT'ANTONIO, 17 gennaio

(82) *avere il fuoco di Sant'Antonio*[29]
– si dice di una persona in stato di agitazione e irrequietezza fisica, che sembra non trovare mai una posizione comoda. In senso lato significa essere intrattabili e insofferenti, manifestando un disagio fisico.
(83) *troppa grazia Sant'Antonio!*[30]
– si dice in presenza di qualcosa di eccessivo pur essendo gradito e utile.
(84) *catena di Sant'Antonio*
– è un sistema per propagare un messaggio inducendo il destinatario a produrne molteplici copie da spedire, a propria volta, a nuovi destinatari. Il nome viene dal fenomeno che consisteva nell'inviare per posta lettere ad amici e conoscenti allo scopo di ottenere un aiuto ultraterreno in cambio di preghiere e devozione ai santi.
(85) *sembrare il porco di sant'Antonio*[31]
– essere grassi e felici.
(86) *Sant'Antonio, la gran freddura: san Lorenzo, la gran calura: l'una e l'altra poco dura.*
– i giorni delle feste dei due santi rappresentano il periodo più freddo e più caldo dell'anno.
(87) *Sant'Antonio di gennaio, mezzo fieno nel pagliaio, mezzo grano, mezzo vino, poca carne all'uncino.*
– si indica il periodo in cui cominciano a calare le riserve di fieno, di grano, di vino e di carne, che si conservava appesa a uncini (Lapucci 2007, 57).
(88) *Sant'Antonio dalla barba bianca, metti la neve dove manca.*
– si indica il periodo dell'anno in cui spesso nevica.

SANTA BIBIANA[32] (2 dicembre)

(90) *Se piove per santa Bibiana piove quaranta dì e una settimana.*
– si prevede una stagione di piogge dovute al fatto che si usava prendere dai primi giorni del mese le indicazioni per il periodo successivo.
(91) *Santa Bibiana scarpe di ferro e calze di lana.*
– il freddo e la pioggia impongono di proteggere soprattutto i piedi.

MARTA (29 luglio) E MADDALENA[33] (22 luglio)

(92) *fare da Marta e da Maddalena*
– l'espressione si usa per descrivere chi sa o deve fare molte cose contrastanti; descrive anche la persona che si dà molto da fare, ma in modo incoerente e dispersivo.
(93) *La Maddalena unguenti e balsami insegna.*
– la Maddalena unse e profumò i piedi di Gesù e perciò è considerata patrona dei profumieri e parrucchieri.
(94) *Per santa Maddalena si taglia l'avena.*
– nei giorni della festa di Maddalena si tagliava l'avena che serviva come biada per gli animali da lavoro.

[29] *Fuoco di Sant'Antonio* era il nome che veniva dato in passato, e ancor oggi a livello popolare, a un gruppo di malattie denominate scientificamente *Herpes Zoster*, che si manifesta all'inizio con una sensazione d'intenso bruciore. La tradizione popolare invocò contro questa malattia Sant'Antonio Abate, protettore contro il fuoco.
[30] Allude a un aneddoto in cui si narra che un giorno un uomo, non riuscendo a salire a cavallo, si rivolse a Sant'Antonio chiedendogli la grazia di aiutarlo a issarsi in sella. Quando l'uomo ritentò l'operazione, lo slancio fu tale che questi superò il cavallo e rotolò a terra dall'altra parte, per cui pronunciò questa frase.
[31] Il santo è raffigurato spesso con un bel porco a fianco come simbolo del demonio sottomesso.
[32] Questa santa ha goduto di continua venerazione dai primi secoli del Cristianesimo fino ai nostri giorni. I proverbi che la riguardano sono legati al giorno della sua festa e alla pioggia, ma hanno larghissima diffusione.
[33] Sono due sorelle bibliche, Marta simboleggia la vita attiva e Maddalena la vita contemplativa.

(95) *Alla Maddalena cipolle e pomodori per cena.*
– sul finire di luglio arrivano sulla tavola i pomodori e le nuove cipolle, che danno particolare sapore ad alcuni piatti.

6. Altri nomi personali

In questa sezione presentiamo i nomi biblici, i nomi inventati, i nomi delle figure popolari di oscura origine nonché i nomi di diversa origine, diventati col tempo idiomatici o proverbiali. Nel ricco patrimonio fraseologico e paremiologico italiano abbiamo individuato una quantità significativa di modi di dire e soprattutto di proverbi biblici, il cui valore non è limitato a chi crede in Dio, ma riguarda tutti. Questo fatto ha contribuito alla popolarità globale di espressioni bibliche, presenti in quasi tutte le lingue del mondo.

(96) *Tutti siamo figli di Adamo ed Eva* – si indica la nostra comune origine.
(97) *Dare a Cesare quello che è di Cesare (e a Dio quello che è di Dio)*[34]
– significa dare a ciascuno il dovuto o agire con equità e giustizia. Oggigiorno indica che le tasse vanno pagate allo Stato.
(98) *essere un Giuda*[35] *– essere traditore/traditrice*
(99) *il bacio di Giuda* – si allude alla manifestazione di affetto o di amicizia fatta da chi sta tradendo o ha già tradito.

Alcuni nomi personali vengono presi dal folclore italiano, ma rimangono di origini poco chiare, come per esempio Berta nei detti (100) *ai tempi che Berta filava* e (101) *Non è più il tempo che Berta filava*, che indicano i tempi passati, quando le cose erano più semplici. La Berta in questione rimane una donna sconosciuta, appartenente alla gente comune, nonostante i risultati di alcune ricerche scientifiche[36]. In alcuni proverbi vengono usati i nomi comuni, carichi di forza suggestiva, come osserviamo nel proverbio (102) *Poco alla volta Rosina si volta*, in cui Rosa indica una ragazza giovane e bella spinta infine ad interessarsi al suo persistente corteggiatore. Alcuni nomi comuni, inoltre, vengono usati per fare sintonia al suono e alla rima, o al fine di creare una figura onomatopeica come per esempio nel modo di dire (103) *avere le ginocchia che fanno giacomo giacomo*, che significa "avere le ginocchia che tremano per la paura". L'espressione onomatopeica, infatti, allude a uno dei più comuni nomi maschili italiani (Giacomo) in modo da fare rima allo scricchiolio delle articolazioni.

A partire dal Novecento, soprattutto grazie allo sviluppo e alla diffusione del cinema possiamo notare la tendenza di rievocare nei discorsi informali i nomi di protagonisti di alcuni film estremamente popolari e presentati ad un vasto pubblico. Ricordiamo l'espressione (104) *essere un maciste*, che è stata formata in seguito alla popolarità del personaggio con lo stesso nome, creato da D'Annunzio per il film *Cabiria*[37]. Oggi questa espressione si usa per indicare un qualsiasi uomo grosso e forte. Un altro esempio di questo genere è (105) *armata Brancaleone*, che rievoca un immaginario capitano di ventura dell'epoca delle crociate,

[34] È una celebre frase detta da Gesù e riportata nei vangeli sinottici, in particolare nel *Vangelo secondo Matteo* 22,21, nel *Vangelo secondo Marco* 12,17 e nel *Vangelo secondo Luca* 20,25.
[35] Questo nome è entrato nel linguaggio comune con il significato di traditore in tutte le varianti dell'idioma.
[36] Secondo alcuni studiosi (Lapucci 2007, 124) e Quartu (2012, ad vocem) il nome Berta è riferito alla moglie di Pipino il breve e alla madre di Carlomagno, patrona delle filatrici.
[37] Il film del 1914, diretto da Giovanni Pastrone, è considerato uno dei più famosi film muti del cinema italiano (Fioravanti 2006, 121).

presentato nel celeberrimo film italiano *L'armata Brancaleone*[38]. L'espressione è entrata in uso comune in Italia per indicare un gruppo di persone disorganizzate e confuse.

7. Conclusione

I nomi personali riscontrati nei modi di dire e proverbi italiani rappresentano delle figure realmente esistite o immaginarie, inventate o personificate, tra le quali dominano i nomi maschili per motivi storici e socioculturali. Nonostante alcuni modi di dire e proverbi contengano lo stesso nome, si possono riferire a diversi aspetti o episodi della vita della persona citata. Il significato di queste forme linguistiche può essere letterale o figurato in seguito ad una forte connessione con l'immagine del mito o dell'evento che l'ha generato. Con il passare del tempo il significato di alcune espressioni può essere modificato a causa della dimenticanza del contesto originario (es. 48) o a causa dei cambiamenti nella visione del mondo da parte dell'uomo moderno (es. 84). Per capire il senso di espressioni idiomatiche e proverbiali è comunque necessaria la conoscenza extralinguistica del contesto originario, che ci permette di prendere in considerazione tutta la complessità delle possibili circostanze in cui esse vengono originate, usate e con il tempo modificate.

Bibliografia

Bellonzi, Fortunato. 2000. *Proverbi toscani*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.

Boggione, Valter, Massobrio, Lorenzo. 2004. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.

Bradford, Sarah. 2005. *Lucrezia Borgia. La storia vera*. Milano: Mondadori.

Casadei, Federica. 1995. "Per una definizione di "espressione idiomatica" e una tipologia dell'idiomatico in italiano", in *Lingua e stile*, 30, 2, p. 335-358.

Faloppa, Federico. 2011. *Modi di dire*, in Raffaele Simone, Gaetano Berruto, Paolo d'Achille (coord.), *In Enciclopedia dell'italiano Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).

Fioravanti, Andrea. 2006. *La «storia» senza storia. Racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione*. Perugia : Morlacchi Editore.

Folena, Gianfranco (a cura di). 1995. *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiani Treccani.

Franceschi, Temistocle. (2004). *La formula proverbiale*, in Valter, Boggione & Lorenzo Massobrio (coord.), *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.

Guazzotti, Paola, Oddera, Maria Federica. 2004. *Il grande dizionario dei proverbi italiani*. Bologna: Zanichelli editore.

Lapucci, Carlo. 1984. *Modi di dire della lingua italiana*. Milano: Garzanti editore.

Lapucci, Carlo. 2007. *Dizionario dei proverbi italiani*. Firenze: Le Monnier.

Lausberg, Heinrich.1969. *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino.

Manzini, Innocenzo. 2014. *La mitologia che parliamo. Personaggi ed episodi mitologici nell'italiano corrente.* Macerata: EUM (Edizioni Università di Macerata).

Nemesio, Aldo (a cura di).1999. *L'esperienza del testo*. Roma: Meltemi editore.

Pittano, Giuseppe. 2006. *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni* (IX ristampa, prima edizione 1992). Bologna: Zanichelli editore.

[38] Un film del 1966 diretto da Mario Monicelli.

Rusconi, Roberto. (2011).*Un popolo di santi*, in Raffaele Simone, Gaetano Berruto, Paolo d'Achille (coord.), *In Enciclopedia dell'italiano Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/un-popolo-di-santi_(Cristiani-d'Italia)/).

Quartu, Monica, Rossi, Elena. 2012. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli editore.

Schwamenthal, Riccardo, Straniero, Michele, L. 1999. Dizionario dei proverbi italiani e dialettali. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Searle, John R. 1978. "Literal meaning", in *Erkenntnis*, 13, p. 207-224.

Soletti, Elisabetta. 2011. Proverbi, in Raffaele Simone, Gaetano Berruto, Paolo d'Achille (coord.), *In Enciclopedia dell'italiano Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbi_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).

Sorge, Paola. 2004. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Roma: Newton Compton Editori.

Sandro CERGNA
(Università di Pola)

Per un concetto di "etinia" (etica + ironia) nei racconti in dialetto istrioto di Giovanni Obrovaz

Abstract: (**The Concept of "Ethiny" (ethics + irony) in Giovanni Obrovaz's Stories in the Istriot Dialect**). The short stories, with a rustic and folk setting, mostly written in a simple form of a dialogue between few characters, reflect the humble and destitute reality of the Istrian village in the late nineteenth and the first half of the twentieth century. In the texts, written in the archaic Istriot vernacular as it was spoken at the time, the author captures with an empathy-inducing technique, therefore essentially realistic, the representation of "the humble". Thus, Obrovaz's pen shapes a subaltern world in its meanest reality: the world of peasants, presented in their eternally wretched condition, due to the uncertainty of yield and harvest; the old, the poor or the outcast, as the victims of atrocious neglect by their families or superstition; various adversities that inexorably accompany the existence of these unfortunates. However, as the mirror image, there is the world of carelessness, youth and joy, pure happiness, such as falling in love, the encounter and courtship between two young people, their exchanging affections along a country lane or before saying goodbye, the anxiety and the desire to meet again, the excitement and happiness of planning a future together. It is through these two narrative strands that the author skilfully weaves into his discourse, through a subtle ironic tone, references to the patterns of behaviour, the way of life and customs that represented the *ethos* of that world. This paper aims to identify and analyze these discursive *topoi* in the writings of Giovanni Obrovaz.

Keywords: Istriot, story, peasant, Obrovaz, Bale (Valle)

Riassunto: I racconti brevi, d'ambientazione rusticana e popolare, redatti, più frequentemente, nella forma semplice del dialogo tra pochi personaggi, riflettono la realtà umile e disagiata del paese istriano a cavallo tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Nei testi, scritti nell'arcaico vernacolo istrioto com'era parlato all'epoca, l'autore coglie e ferma con la tecnica dell'immedesimazione, e quindi essenzialmente veristica, la rappresentazione degli "umili". Ecco che dalla penna dell'Obrovaz prende forma e vita un mondo subalterno nella sua concretezza più meschina: è il mondo dei contadini, presentato nella loro condizione eternamente precaria, causa l'incertezza dei raccolti e dell'annata; dei vecchi, indigenti o emarginati, perché vittime della scellerata incuria dei familiari o della superstizione; delle avversità più diverse che inesorabilmente accompagnano l'esistenza di quegli infelici. Ma è, speculare a quello, anche il mondo della spensieratezza, della giovinezza e dell'allegria, di una felicità schietta, come l'innamoramento, l'incontro, il corteggiamento di due giovani, le loro effusioni lungo un sentiero di campagna o prima del commiato, l'ansia e il desiderio di rivedersi, l'emozione e la felicità di un futuro da vivere insieme. È attraverso questi due filoni narrativi che l'autore abilmente intesse nel suo discorso, attraverso un piglio sottilmente ironico, accenni a modalità di comportamento, a norme di vita e di costume che rappresentavano l'*ethos* di quel mondo. Il presente lavoro si prefigge l'individuazione e l'analisi di tali *tòpoi* discorsivi nella produzione narrativa dell'autore vallese.

Parole chiave: istrioto, racconto, contadino, Obrovaz, Valle

L'etica concerne la filosofia morale, il costume, la vita civile e sociale; è la "parte della filosofia che ha per oggetto la determinazione della condotta umana e la ricerca dei mezzi atti a concretizzarla, […] dal gr. *ēthikós*, *ēthiké*, da *êthos* 'costume' (d'orig. indeur.)" (Cortelazzo – Zolli 1999, 547). L'ironia è una "dissimulazione più o meno derisoria del proprio pensiero con parole non corrispondenti a esso […], figura retorica che consiste nel dire il contrario di ciò che si pensa" (Cortelazzo – Zolli 1999, 820-821). Ma è anche una battuta pronta, una risposta arguta e spiritosa, una replica che denota prontezza e lucidità di spirito.

Nella prosa d'invenzione di Giovanni Obrovaz,[1]emergono entrambi i concetti su esposti. In alcuni testi, primeggia il motivo etico, in altri risalta maggiormente la nota ironica, sarcastica o canzonatoria, in altri ancora i due concetti si fondono e si intrecciano in suggestive quanto ardite immagini, espressioni o veri tòpoi e stilemi che caratterizzano, così, la scrittura del vallese. L'analisi e la messa in luce di tali paradigmi in alcuni racconti della narrativa obrovaziana, è quanto ci si prefigge con il presente lavoro.

Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, Giovanni Obrovaz ha scritto dieci quaderni in dialetto istrioto, nella variante di Valle d'Istria, riportando usi, costumi, tradizioni, avvenimenti storici del paese istriano, come pure numerosi racconti d'invenzione, in forma di dialogo o breve bozzetto, d'ambientazione paesano-rusticale. I quaderni rappresentano pertanto la testimonianza di una parlata che, dalla seconda metà del XX secolo, in seguito all'esodo dall'Istria di gran parte della popolazione di lingua romanza, sta gradualmente estinguendosi, tanto da essere stata recentemente inclusa dall'Unesco nel suo *Red Book of endangered languages* (il Libro Rosso delle lingue in pericolo). In tale contesto, gli scritti dell'Obrovaz assumono principalmente importanza quali tracce e documentazioni scritte di una parlata, quella istriota, evolutasi dall'incontro e dalla contaminazione tra il latino volgare, importato in Istria in seguito alla conquista della penisola nel 177 a. C., dai legionari romani, e l'idioma della popolazione indigena di stirpe illirico-veneta, gli Istri. Fino all'XI secolo, circa, l'idioma istrioto era parlato lungo gran parte della costa sud-occidentale della penisola, arrivando anche, secondo alcuni studiosi, a lambire zone dell'Istria interna, quali la cittadina di Montona. Successivamente, in seguito alla crescente presenza politica ed economica di Venezia sul territorio, nonché al prestigio della sua lingua, per l'istrioto iniziò un processo di irreversibile regressione e decadimento, fino ad arrivare, oggi, soprattutto a causa dei cambiamenti etnici del secondo dopoguerra e la conseguente preminenza della lingua croata, ad essere relegato in piccole isole geografiche dell'Istria meridionale,[2] e ad essere conosciuto e usato da non più di duemila parlanti nel mondo. Una tra le isole istriote è rappresentata da Valle d'Istria, piccolo borgo di circa mille abitanti, situato sulla costa sudoccidentale della penisola, dove, accanto alle altre cinque storiche località che vantavano la presenza atavica dell'idioma (Rovigno, Dignano, Gallesano, Fasana e Sissano), l'istrioto è ancora parlato da circa metà della popolazione.

Poche sono le testimonianze scritte che possediamo di questa parlata. Il testo più antico è un sonetto redatto nella versione istriota di Dignano d'Istria, risalente al 1828 e composto da Martino Fioranti, intitolato *In laudo del Siur Calonigo Trampus che i ho fatto una Pridiga in sul Piccato in Barbana* ("In lode al signor Canonico Trampus che ha fatto una predica sul peccato a Barbana"). Si contano, inoltre, diverse traduzioni da testi letterari o religiosi e, negli ultimi decenni, pure una quantitativamente notevole e, in qualche caso, qualitativamente pregevole produzione poetica in alcune varianti dell'istrioto, in particolare rovignese, vallese e dignanese. In tale ambito s'inserisce la produzione memorialistica e letteraria del vallese Giovanni Obrovaz.

[1] Giovanni Obrovaz, detto Zaneto, nacque a Valle d'Istria nel 1897. Fu scalpellino e scrittore autodidatta. È morto a Valle nel 1977.

[2] Dai risultati di una ricerca condotta nel 2010, risultavano parlanti l'idioma istrioto, in Istria, poco più di mille persone, distribuite tra Rovigno, Valle, Gallesano e Sissano, con una presenza molto più spiccata di parlanti a Valle. A Dignano non è più parlato nella conversazione quotidiana, ma è conosciuto soltanto da poche decine di anziani che lo usano, nelle rare espressioni, intercalato all'interno dell'abituale discorso in dialetto istroveneto, *koinè* di tutta la *Romània* istriana. A Fasana si è estinto intorno alla seconda metà del Novecento. Oggi, cinque anni dopo, il risultato non si discosterà di molto, ma il numero dei parlanti è indubbiamente diminuito.

Le tre novelle-bozzetto oggetto della presente analisi – *Mare e fia*, *Pierin e Iustina*, *Domanda e risposta* (dialogo tra Menega e Maria)– fanno parte del Secondo quaderno dell'autore. L'ambientazione dei racconti s'inscrive entro il ristretto cerchio del villaggio natio, tra le sue calli (la Grisa, il Borgo), i rioni (Portano'), i luoghi topici quali il Forno, le Fontane, il salone del ballo, e la circostante campagna (il Laverè, i Samori). È all'interno di questo orizzonte che l'Obrovaz dà voce e fa agire i suoi personaggi: come su di un palcoscenico, vediamo muoversi e parlare contadini, pastori, piccoli artigiani, gli umili di quella società, suoi contemporanei, dei quali il narratore, da una prospettiva sempre extradiegetica, coglie il carattere e lo traspone nei tipi dei suoi racconti (il contadino, la comare ciarlona, il fidanzato, ecc.). Ecco, così, prender forma le vivaci figure di una madre e una figlia nell'effervescente ed omonimo dialogo *Mare e fia* ("Madre e figlia"), dove, traendo spunto dalla situazione di novella fidanzata della figlia, Catina, l'Obrovaz, attraverso la voce della madre, sviluppa un discorso ricco di reminiscenze e modelli esperienziali del passato, lontani e sconosciuti alla ragazza, tanto che l'incredulità della ragazza stimola nella genitrice nuove e ancor più interessanti ed avvincenti rivelazioni. Si dipana, così, attraverso l'amarcord di quella, un mondo e un modo di vivere che, se temporalmente non molto remoto, si rivela, invece, agli occhi della giovane, profondamente diverso e lontano, tanto da rappresentare – il motivo della discrepanza generazionale –, un elemento chiave nella costruzione e concatenazione del racconto obrovaziano. Tale stilema, infatti, consente all'autore di attingere copiosamente dal confronto-scontro tra passato e presente, alimentando, proprio da questo scarto, l'economia del discorso narrativo che, fin dalle prime battute, si struttura in sequenze minime, costituite da un alternarsi di funzioni binarie, dove la figura della giovane rappresenta il nuovo, in opposizione a quella della madre, sostenitrice del passato. Dal dialogo delle due protagoniste si rivela al lettore lo spaccato di una giornata tipica delle due donne, che consisteva, per la ragazza, nell'impegno a recarsi la mattina presto alle Fontane[3] per l'approvvigionamento dell'acqua, e, per la madre, nello svolgimento delle faccende domestiche. È in tale contesto che possiamo individuare ed analizzare alcuni degli indizi che ci siamo premessi: l'*ēthikòs*, il comportamento, il costume, la consuetudine; e l'ironia, qui intesa come una battuta pronta, scherzosa, ma anche sottilmente pungente e imprevista per l'interlocutore. Fin dall'inizio, infatti, il dialogo è un brioso scambio concettuale di rappresentazioni della realtà coeva.

L'Obrovaz dà avvio al racconto in medias res, con la madre intenta a svegliare la figlia Catina, richiamandola al suo impegno: andare a prendere l'acqua alle Fontane. La risposta della figlia si accompagna, invece, ad un tono di leziosa clemenza: "Se, sì, mare la che gòl che veghi, ma laseme che dormi ncora un po', che poi zarè anca mi doi volte a peraqua" ("Lo so, sì, madre, dove devo andare, ma lasciatemi dormire ancora un po', che poi andrò anch'io due volte a prendere l'acqua"). La smanceria della ragazza suscita nella donna la disapprovazione per tale comportamento, rivelandocene, al contempo, il motivo: l'intrattenimento notturno della ragazza con il fidanzato. Ma nella risposta della madre emerge pure un altro indizio importante per la caratterizzazione dei personaggi obrovaziani – la povertà: "Che adeso che ti iè l moros ogni maitina mi tocarò fa sta coiabita?[4] Ghi ben mi

[3] Il toponimo indica il luogo poco sottostante la cima del colle San Michele dove si trovano tutt'oggi due bacini artificiali, costruiti agli inizi del Novecento per la raccolta e l'approvvigionamento dell'acqua. Presso queste fonti, fino a quando il paese non venne collegato alla rete idrica, le donne si recavano a rifornirsi d'acqua trasportandola, fino a casa, in bigonce di legno che portavano sulla testa.

[4] Questione, diatriba, faccenda fastidiosa, diverbio.

dirè a tu pare che l ghi digo che no l vegno ogni sera e che l stego fina mezanoto a fa zì petrolio. No l sa che noi signemo poveri?" ("Adesso che hai il fidanzato, dovrò fare ogni mattina questa predica? Dirò io a tuo padre di dirgli che non venga ogni sera, per poi rimanere fino a mezzanotte a consumare il petrolio. Non lo sa che noi siamo poveri?"). Il motivo dell'indigenza e della scarsezza alimentare è un vettore importante nel realizzarsi dell'intreccio, in direzione di una reminiscenza e rivalutazione del passato, di fronte agli eccessi e alle devianze, per l'Obrovaz, del presente. Ad innescare efficacemente tale digressione è, molto spesso, una situazione contrastiva tra l'ambizione della figlia e l'ideologia materna, come esemplarmente accade nella parte centrale del dialogo dove, l'occasione per la divagazione nel passato trova pretesto nel capriccioso rifiuto della ragazza di mangiare la minestra del giorno prima, perché odorante di fumo. Ecco che da qui, l'Obrovaz, per bocca della madre, avvia il discorso verso una preziosa sequenza retrospettiva nella quale si sofferma sui costumi legati alla tavola e all'alimentazione di un tempo, evocando ricordi di una vita caratterizzata da austerità e ristrettezze, tipica di una comunità contadina e agreste qual era quella della Valle del suo tempo. Veniamo a sapere così che la colazione del mattino consisteva sempre, ed essenzialmente, in "polenta cule ghirise[5] o cul formaio" ("polenta con acciughe salate e formaggio"); che il caffè si beveva raramente, perché "goreva compralo, poi goreva l suchero, e i soldi no iera e se viveva duto l ano con quel che dava la tera" ("bisognava comprarlo, poi c'era bisogno dello zucchero, ma mancavano i soldi, e si viveva tutto l'anno con quanto si ricavava dalla terra"), e che le pietanze quasi esclusivamente adibite all'alimentazione del tempo erano il farro, la polenta e la pasta ("La più parto magnaundu faro, lasagne e polenta"). Alla rappresentazione dell'austero passato si contrappone la riprovazione per i costumi sconvenienti del presente; qui l'autore non si sofferma solo sulle abitudini della tavola ma tocca pure gli atteggiamenti e i rapporti sociali, cogliendo i cambiamenti e presentandoli in un contesto sostanzialmente negativo: "Adeso […] vorè magnà solo roba bona, lavorà più poco che se pol, zarau senpro ncinciade, e al balo magari duta la noto, e ogni sera n sa e n là cul moros e poi vignì a casa cu vorede" ("Adesso[…] volete mangiare soltanto cose buone, lavorare il meno possibile, uscire sempre imbellettate, rimanere al ballo tutta la notte, andare ogni sera in giro con il fidanzato e ritornare a casa quando volete"). Si tratta di tracce e indizi che l'Obrovaz puntualmente, ma con moderazione, dissemina nell'enunciato narrativo, ricorrendo a stilemi che, seppur vari nella forma, sono però riconducibili a pochi topòi abbastanza ricorrenti, quali, ad esempio, l'imprecazione: "Goreva che ti sii stada zota me mare… quante slepe che ti varavi ciapà a sta ora!" ("Dovevi nascere al tempo di mia madre… quanti scapaccioni ti saresti buscata a quest'ora!"); il biasimo: "ancoi signè na zento che solo gola magnarao" ("oggi mangereste soltanto leccornie"); la rassegnazione: "che diferensa da cu ieri mi moreda…" ("che differenza da quand'ero io ragazza…"), o, ancora, l'esplicita esortazione della ragazza: "E como iera cu ieruvu voi moreda?", "mare, che tanto mal steva la zento cu ieruvu voi moreda?", "mare, ma sarò vero duto quel che mi disede?" ("E com'era quando eravate voi ragazza?", "madre, la gente stava davvero tanto male quando eravate voi ragazza?", "madre, ma sarà vero tutto ciò che mi dite?").

Accanto alla rievocazione delle abitudini alimentari e dei costumi quotidiani, un altro tòpos della narrativa obrovaziana è dato dalla descrizione del corteggiamento e del fidanzamento. Anche nel dialogo tra madre e figlia l'Obrovaz si sofferma con una breve

[5] Pesce dalle dimensioni molto piccole, della famiglia della mennola (Spicara maena) o della acciuga. Veniva conservato sotto sale per poter essere consumato anche dopo alcuni giorni; spesso si serviva con la polenta.

digressione sul momento dell'incontro e della domanda di fidanzamento fattale dal futuro marito. La scena si svolge entro la cornice stilizzata di una cantina, con all'interno una macina e la giovane donna, all'arrivo dell'uomo, intenta a macinare del granoturco. Le battute tra i due sono brevi e dirette; dopo un'iniziale titubanza, il giovane non esita a dichiararsi: "Maria, mi voravi che se femo morosi…" ("Maria, io vorrei che ci fidanzassimo…"). La prima reazione della giovane oscilla tra imbarazzo e stupore, cui non manca, pure, nella manifesta incredulità della domanda con la quale la ragazza risponde al pretendente, un'appena accennata, e ingenua, nota di altezzosità: "ti me vedi ogni dì e no ti mi iè mai dito ste robe?!" ("mi vedi ogni giorno e non mi hai mai detto queste cose?!"). È però nella replica del giovane, in seguito alla risoluzione della ragazza di consultarsi con la madre, che emerge, schietta, la battuta, scherzosamente mordace, del ragazzo: "Ma che to mare! Che cun iela ti te sposarè?" ("Ma cosa tua madre! È mica con lei che ti sposerai?").

Un'evoluzione nel racconto obrovaziano si coglie nel secondo bozzetto, *Pierin e Iustina*, nel quale sentiamo intervenire con commenti e didascalie, seppur saltuariamente, la voce narrante; all'inizio, con una breve introduzione, nella quale ci presenta i due protagonisti: "Iera doi zovini, lui 23 ani, iela 21, duti doi valesi, i se tigniva anca como amighi, perché tante volte la zento li vedeva anca che i favela nsembro" ("C'erano due giovani, lui di 23 anni, lei di 21; erano entrambi vallesi, legati da un sentimento d'amicizia, perché molte volte li si poteva pure veder parlare insieme"), poi, in seguito, con tre specificazioni di luogo (il rione di Borgo, il negozio, la casa della ragazza), di tempo ("Il giorno dopo"), nonché, in chiusura della narrazione, con un intervento in prima persona, in italiano: "Quando si sposeranno, non lo sappiamo". Anche qui, pertanto, il punto di vista adottato dal narratore oscilla, come negli altri dialoghi di Obrovaz, tra focalizzazione esterna e racconto non focalizzato, tipica della narrativa verista, entro la quale possiamo collocare la produzione del vallese.

Il dialogo, strutturato anch'esso come un *racconto di parole*, rappresenta un piacevole esempio di corteggiamento del passato, fino a concludersi, superata la prova della domanda della mano ai genitori della giovane in casa di quest'ultima, con la dichiarazione di fidanzamento dei due giovani e il commiato di lui dalla casa dei futuri suoceri. Il tempo della narrazione si esaurisce in due soli giorni, durante i quali, accanto ai protagonisti, trovano spazio, nella parte finale e più movimentata del racconto, pure i genitori di Iustina. Il primo giorno vede l'incontro casuale dei due giovani nel rione Borgo, durante il quale prende avvio un breve colloquio che culmina con la vicendevole promessa di fidanzamento. L'intrusione della voce narrante in questa prima parte, dalla quale emerge un altro elemento dell'etikòs obrovaziano, è riconoscibile nell'osservazione di Iustina quando fa notare a Piero che, essendo già buio, deve ritornare a casa, acciocché i genitori non la redarguiscano: "Ze noto, ti vedi, fa scuro, veghi a casa che no i mi sigo" ("È notte, vedi, è buio, vado a casa che non mi sgridino"). Il pensiero di Iustina s'inserisce così in una ben precisa etica del vallese (ricordiamo il biasimo di Obrovaz per i nuovi costumi, espresso attraverso le parole della madre nel dialogo precedente), che considera, tra i requisiti fondamentali, quello dell'obbedienza e del rispetto imprescindibile ai precetti dei genitori. La figura di Iustina si presenta, così, antitetica a quella di Catina: lì il biasimo della madre per il comportamento sovvertivo della figlia nei confronti delle antiche istituzioni; qui l'avvedutezza di Iustina ed il suo conseguente comportamento in prospettiva del mantenimento di un'etica atavica – entrambi filtrati attraverso la valutazione morale dell'autore. Ma è in chiusura del dialogo che emerge la nota più felicemente ironica del bozzetto – e che principalmente caratterizza la narrativa dell'Obrovaz –, quando, dopo aver ricevuto dai genitori di Iustina il consenso al

matrimonio e in seguito al commiato di Pierindalla casa della ragazza, quest'ultima viene inviata dalla madre a chiudere la porta d'ingresso al pianoterra. Sennonché, al prolungarsi del ritorno in cucina della giovane, la madre, intuendo il motivo del ritardo, reagisce richiamando energicamente la figlia:

> "Ale, ven sun, […] ara che vegni mi là zò a fate cori sun! […] Naltra volta zarè mi a nsarà la porta, perché da cu ti iè sta zò, mi nde varavi nsarà vinti porte. […] Cun me mare no se feva a cusio, zeva me mare a nsarà la porta de casa." ("Dai, sali, […] guarda che scendo io a farti tornare di corsa sopra! […] La prossima volta andrò io a chiudere la porta, perché da quando sei scesa, io ne avrei chiuso venti porte. […] Con mia madre non si usava così, andava mia madre a chiudere la porta di casa"). A queste parole, la risposta della ragazza è tanto immediata quanto finemente mordace: "La zeva sì ustra mare a nsarà, ma lu steso vedebù l fio prima che signè sposada." ("Ci andava, sì, vostra madre a chiuderla, ma avete comunque avuto il figlio prima che vi sposaste").

Pure nel breve dialogo tra Menega e Maria, *Domanda e risposta*, il motivo principale è dato dal rapporto sentimentale e, in particolare, dai meccanismi che lo sottendono, attraverso, qui, il *medium* del pettegolezzo. A sparlare, infatti, sono le due giovani, Menega e Maria, delle quali l'autore non ci rivela alcun indizio, ponendoci, direttamente, di fronte a un breve spezzone di vita reale, quale poteva essere quello di due ragazze che si confidano reciprocamente. Oggetto del loro discorso è Bepo, un giovane innamorato di Maria, che però non incontra i favori di nessuna delle due protagoniste che, anzi, lo ritengono un*taneco*[6] per il comportamento riservato ("no ghi pensa nisun de iel", "nessuno cerca la sua compagnia") e schivo ("no l iò nisun descorso", "parla poco"). Ma è, questa caratterizzazione negativa del personaggio Bepo, un'altra intrusione morale dell'autore, riconducibile anch'essa al bagaglio etico obrovaziano, ascrivibile, qui, all'interno di un più ampio modello relazionale rispetto aquello familiare, ovvero dell'interazione sociale.Giovanni Obrovaz, infatti, di interessi eclettici e provvisto di spirito curioso e vivace, come riportato da chi l'ha conosciuto, è, e si pone agli antipodi del proprio personaggio, non riuscendo, nella finzione della scrittura, a rimanere distaccato dall'anti-Bepo, nel quale si riconosce. Possiamo dire, quindi, che per quanto la narrazione di Obrovaz s'innesti, principalmente, sul ceppo della tradizione verista della letteratura italiana, non raramente la rappresentazione oggettiva e impersonale della realtà sfugge al controllo dell'autore, inceppando, invece, su considerazioni e valutazioni personali. Da Bepo, la diceria si riflette sulla madre di questi: chiacchierona e protettrice del figlio, nonché alla sorella di quest'ultimo. Ed è nella raffigurazione della sorella che sentiamo pronunciarsi ancora una volta il narratore reale, ossia, tramite l'Obrovaz,un precetto di quella sovrastruttura di valori cui anche l'autore attingeva, e che costituivano la sua formazione etico-culturale. Con evidente distacco e riprovazione, infatti, Menega rivela la *colpa* della sorella di Bepo: "la iò 24 ani e no la iò bù mai na domanda" ("ha 24 anni e nessun ragazzo ha ancora chiesto la sua mano").

Da narratore eterodiegetico, come ci si presenta nei tre testi qui esaminati, l'Obrovaz, però, non disdegna di compiere occasionali intrusioni nel racconto commentando, con brevi segmenti metanarrativi, lo svolgimento dell'intreccio o l'agire dei personaggi – a volte in istrioto, altre volte in italiano. Purtuttavia, anche adottando – sporadicamente – questa funzione di regia, il racconto obrovaziano, nella sua essenzialità ed asciuttezza, conserva il suo valore precipuo, e letterariamente più genuino, di testo espressamente riconducibile alla tradizione

[6]Sciocco, tonto, stupido, persona ottusa.

verista, ed in particolare al *racconto di parole* derobertiano, sì da riuscire a produrre nel lettore l'illusione di trovarsi egli stesso ad assistere, invisibile, agli eventi narrati.

Un'altra caratteristica della scrittura di Obrovaz – ed in armonia con quanto osservato sopra – è la quasi assoluta assenza di descrizioni di luoghi, così come delle caratterizzazioni psicologiche dei personaggi; né l'autore ricorre a modalità tipiche della moderna narrativa, ad eccezione dell'analessi che, come già dimostrato, egli usa in funzione di dislocazione cronologica, anteriore all'ambientazione dei fatti, per porre a confronto due contrapposte o, spesso, profondamente divergenti condizioni esistenziali. La prosa di Obrovaz rientra, pertanto, tra le esperienze del verismo primonovecentesco; egli guarda a Giovanni Verga e, come già questi nelle novelle, ripropone una scrittura secca, rapida, essenziale. Come il romanziere siciliano, anche l'Obrovaz ritrae e ferma la realtà, documenta momenti di vita. Si tratta, concludendo, di una scrittura-testimonianza, contaminata da spunti autobiografici, reminiscenze personali, esperienze collettive, il tutto trasposto attraverso il collaudato crogiolo della finzione narrativa e della verosimiglianza.

Riferimenti bibliografici

Cortelazzo, Manlio – Zolli, Paolo. 1999. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Obrovaz, Giovanni. 1970. *Quaderni*. Centro di ricerche storiche – Rovigno.

Monica FEKETE
(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)

"Follia" di un personaggio, "follia" di un autore. Alcune osservazioni su Ariosto e Tasso

Abstract: ("Madness" of a character, "madness" of an author. Some observations of Ariosto and Tasso). Beginning with the Renaissance period, the folly becomes a topic evermore tackled and diffuse, which causes distress not only to the literary characters, but rather it becomes the tragic agony and stigma of the very life of certain authors. For this reason, on the one hand, our analysis intends on illustrating the amorous folly of Ariosto's Orlando - that distinguishes man's intrinsic brutality in his violent, yet reversible display; on the other hand, however, it intends on highlighting the deep mental imbalance which Tasso has to confront, and which is transformed into a material and spiritual incarceration, as it's deduced by his numerous letters. Our intervention also focuses on the great realistic and representative potential of the descriptions in both authors, as well as on the unequivocal contacts established with the scientific terminology of the medical treatises.

Keywords: folly, love, "melancholic humour", incarceration, Counter-Reformation

Riassunto: La follia diventa, a partire dal Rinascimento, un tema sempre più affrontato e diffuso, che non affligge soltanto i personaggi letterari, ma diventa il tragico tormento e marchio della vita stessa di alcuni autori. Perciò la nostra analisi intende, da un lato, illustrare la pazzia amorosa dell'Orlando ariostesco, che fa intravedere la bestialità insita nell'uomo nella sua violenta eppur reversibile manifestazione, e, dall'altro, evidenzia il profondo squilibrio mentale con cui si confronta Tasso, e il quale si trasforma in una prigionia materiale e spirituale, così come si evince dalle lettere del suo vastissimo epistolario. Il nostro intervento si concentra, inoltre, tanto sulla grande potenzialità realistica ed icastica delle descrizioni offerte dai due autori, quanto sui contatti inevoquabili che si stabiliscono con la terminologia scientifica dei trattati medici.

Parole-chiave: follia, amore, umore malinconico, prigione, Controriforma

Iniziamo il nostro breve intervento, incentrato sulla rappresentazione della follia nel '500, ergo sulla sua esemplificazione nei suoi due autori più rappresentativi, Ariosto e Tasso, con l'episodio della follia di Orlando, con il suo momento scatenante e con l'illustrazione delle manifestazioni concrete della sua violenza furibonda. Come ben sappiamo, il tema della follia sottostà all'intero poema ariostesco, tutto il poema si colloca sotto l'egida di una *quête* che frequentemente coinvolge l'irrazionalità, che irrompe in primo piano proprio al centro dell'opera e lascia sgomenti protagonisti e lettori.

Orlando, il valente cavaliere cristiano, 'follemente' innamorato di Angelica, la insegue inutilmente lungo il poema, come peraltro una lunga fila di spasimanti, e quando scopre che ella ha sposato un umile fante saraceno perde il senno. E ciò comporta la flagrante infrazione di un codice, anzi di due: cortese e cavalleresco. Orlando nel bel mezzo di un luogo ameno tradizionalmente deputato e allusivo all'amore, quindi anche nel caso particolare della coppia degli amanti, scopre l'amore della sua vagheggiata donna per un altro, fatto vissuto dal protagonista quale atroce tradimento.

L'episodio ubicato in un paesaggio pastorale, in cui non soltanto il boschetto si trasfigura nel palcoscenico ideale per l'illustrazione dell'amore condiviso e compiuto tra la Angelica e il fante Medoro, amore che infrange il codice cortese, ma i suoi elementi naturali

sono cooptati come testimoni che portano incisi la storia d'amore. In tal modo il luogo ameno non si limita qui a un impiego destinato a rappresentare la sola cornice adatta all'azione, cornice a cui, peraltro, spetta, per tradizione, nascondere allo sguardo curioso la vicenda amorosa, ma, al contrario, si dilata fino a farsi portavoce della memoria scritta che declama l'avvenuta trasgressione. La rosa del giardino viene colta nel suo fiorire, ma sotto la protezione delle nozze, che da una parte conferma l'alterazione solo parziale delle regole etico-morali, che vigevano nel mondo da cui Angelica fugge, ma dall'altra convalida l'infedeltà rispetto al codice, poiché imponeva costrizioni circa la nobiltà di stirpe (e non di animo, qual era il caso dell'umile fante), la ricchezza ecc. Ma ciò che si attua in mezzo alla natura bucolica non è altro che un disegno utopico di carattere precipuamente idillico, che si realizza esclusivamente grazie alla rivisitazione del paesaggio pastorale. Soprattutto nella prospettiva in cui il ritorno di Angelica nel mondo rinnegato coincide praticamente con il recupero delle stesse limitazioni normative della società, poiché il bravo Medoro viene nobilitato. Una bella favola, non priva però di una sfumatura ironica che scandisce la posizione divertita del poeta (Fekete 2008, 299-300).

Ma la pazzia di Orlando scatta proprio in seguito alla lettura di questa bella favola che, in guisa di atroce conferma, gli viene riferita anche oralmente dal pastore che lo ospita e gli offre come alloggio proprio il letto in cui l'amore dei due si era consumato. Per ciò la pazzia ne consegue quasi naturalmente, ma viene descritto nel progressivo sprofondarsi del protagonista, che si dimostra stupito, incredulo, poi ottenebrato dal dolore, da un immenso dolore, prima represso poi uscito di scatto fuori, come uscirà fuori di sé, letteralmente, anche il protagonista.

Il topos letterario che ha sancito l'aspetto irrazionale del sentimento amoroso si ritrova nella stessa storia del paladino: l'amore è quasi sempre stato un elemento che avrebbe portato alla perdita dell'identità dell'innamorato (basti pensare a Petrarca, ma in fondo, a tutta la tradizione duecentesca che configura l'amore, sulla scia del trattato di Andrea Cappellano, come una passione che eccede alterando anima e corpo dell'innamorato), a una sorta di alienazione, si oppone quindi alla saggezza. Ariosto ripercorre la strada conclamata dalla tradizione letteraria, solo che a ciò che, il più delle volte, era una nota figura retorica, all'espressione iperbolica 'amore=follia' viene offerta, sempre con una sana dose di ironia, proprio una traduzione letterale, vale a dire l'eccelso eroe cristiano, il quale, in fondo, grazie alle sue gesta doveva conquistare la bella Angelica, diventa pazzo, ma non metaforicamente, bensi clinicamente (Musacchio 1983,162).

La storia di Orlando nelle sue tappe essenziali si dispiega così: un amore smisurato, una passione che lo induce a inseguire la donna-preda-premio e che si trasforma in "una gigantesca malinconia e poi in una gigantesca follia" (Momigliano 1971, 97). Ancorché l'idea dell'eccesso e della dismisura scandisca la stessa fondamentale ironia ariostesca, una volta scartata l'eccedenza poetico-letteraria, non possiamo non imbatterci nell'autentica patologia del cosiddetto mal d'amore, quella malinconia erotica che può provocare gravi disturbi mentali e sulla quale hanno lungamente dibattuto i trattati medici dal *Corpus hippocraticum* all'opera di Galeno, dal *Canone della medicina* di Avicenna fino al primo vero e proprio trattato incentrato su tale malattia, il *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova, o fino ai trattati rinascimentali di Jacques Ferrand oppure di Robert Burton.

Questa forma degenerata della passione colpisce l'anima e il corpo secondo processi fisiologici minuziosamente descritti da medici e scienziati, e Orlando assumerà buona parte dei sintomi dell'insania che raffigura il funzionamento di una mente sconvolta dalla passione

amorosa, iniziando con le manifestazioni del dolore muto che fa fuggire cavalcantianamente gli spiriti vitali, lasciandolo morto dentro, perché poi uscissero d'un tratto lacrime e sospiri:

> "Fu allora per uscir del sentimento
> sì tutto in preda del dolor si lassa.
> Credete a chi n'ha fatto esperimento,
> che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
> Caduto gli era sopra il petto il mento,
> la fronte priva di baldanza e bassa;
> né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
> alle querele voce, o umore al pianto.
>
> L'impetuosa doglia entro rimase,
> che volea tutta uscir con troppa fretta. [112-113]
> [...]
> Poi ch'allargare il freno al dolor puote
> (che resta solo e senza altrui rispetto),
> giù dagli occhi rigando per le gote
> sparge un fiume di lacrime sul petto:
> sospira e geme, e va con spesse ruote
> di qua di là tutto cercando il letto;
> e più duro ch'un sasso, e più pungente
> che se fosse d'urtica, se lo sente." [122] (*Orlando Furioso*, XXIII)

Vinto dal dolore, dà sfogo alla disperazione e inizia il suo errare per il bosco, ma ritornando dove Medoro "isculse l'epigramma" e vedendo la testimonianza dell'ingiuria subita si infiammò a tal punto da sentire in lui solo odio, ira e furore, sentimenti questi che tramuteranno il paesaggio idillico in un paesaggio-ossessione che sarà in seguito demolito dalla pazzia scatenata del protagonista. Vengono cancellati i tratti umani, Orlando perde tutto se stesso, la ragione ma anche la sua identità sociale, dimentica l'uso della parola e distrugge tutto ciò che incontra:

> "Non son, non sono io quel che paio in viso:
> quel ch'era Orlando è morto et è sotterra; [128]
> [...]
> Di crescer non cessò la pena acerba,
> che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
> Il quarto dì, da gran furor commosso,
> e maglie e piastre si stracciò di dosso. [132]
>
> Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
> lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
> l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
> avean pel bosco differente albergo.
> E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
> l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
> e cominciò la gran follia, sì orrenda,
> che de la più non sarà mai ch'intenda." [133] (*Orlando Furioso*, XXIII)

E si infrange il secondo codice, quello cavalleresco, si cancellano tutti i valori tipici dell'ideologia che fino a quel momento rappresentavano la cardine della vita dell'eroe cristiano, tutto propenso verso la gloria, verso l'onestà, verso la fedeltà. Peraltro Orlando non è il primo cavaliere impazzito, poiché la follia di stampo cavalleresco ha già radunato

una cerchia assai eletta, evidenziata dal maggiore studioso delle fonti dell'*Orlando Furioso*, Pio Rajna. Cesare Segre, invece, ha identificato un vero e proprio rituale seguito nella manifestazione del 'furor' cavalleresco: lo spogliamento, sia dei vestiti che delle armi, la fuga nella selva dove si assumono comportamenti da bestia, dove si aggrediscono i pastori ecc., vale a dire il cavaliere attinto dalla follia inizia a imprestare i tratti - furia scatenata, forza smisurata, isolamento - di un personaggio mitico, iniziando a somigliare sempre più all'uomo selvaggio (Segre 1990, 91-92).

Se in Ariosto la follia viene rispecchiata *in primis* nel cavaliere cristiano, l'altro insigne poeta della corte ferrarese non illustra il tema solo tramite i personaggi del poema, bensì racconta la propria sofferta esperienza di malato mentale ovvero affetto dall'umor malinconico. Le ragioni fisiologiche della sua follia sembrano confondersi con le ragioni intime, religiose e letterarie (Ramat 1953, 52), vale a dire la sua malattia si genera o meglio si potenzia da questo complesso groviglio di fattori che, con il passar degli anni, diventano sempre più incisivi e insormontabili dando libero sfogo a comportamenti violenti, autodenunciatori e autopunitivi. Atteggiamenti emblematici in questo senso, antecedenti alla lunga reclusione nell'ospedale di Sant'Anna, si rivelano indubbiamente le due spontanee autodenunce come eretico al tribunale dell'Inquisizione, nel 1575 a Bologna e nel 1577 a Ferrara. Fu processato e assolto, poiché l'inquisitore trovò irragionevoli le accuse proclamate contro se stesso. L'assoluzione però non fa altro se non acuire i dubbi e le ossessioni del malato, e lo induce a considerarsi liberato solo per un tranello teso al fine di essere poi tenuto sotto sorveglianza per eresia. Quindi, nello stesso 1577, si rivolge direttamente a Roma chiedendo giustizia tramite la *Lettera ai cardinali della Suprema Inquisizione*, non celando il proprio malcontento relativo alla sua assoluzione avvenuta solo perché considerato folle e per mera persecuzione. La lettera contiene di fatti anche una assai chiara diagnosi, la malinconia:

> "[...] il supplicante appresentato, fu assoluto piu tosto come peccante di umor melanconico che come sospetto di eresia; [...] il supplicante è stato fatto ristringere come peccante di umor melanconico e fatto purgare contra sua voglia." (Ferrara, luglio 1577)

Ma Tasso offrirà negli anni successivi, durante il suo ricovero forzato (1579-1596) dovuto al suo improvviso scatto d'ira, manifestato in occasione delle nozze del duca Alfonso con Margherita Gonzaga, quando il poeta aveva scagliato contro di loro invettive e parole ingiuriose, un quadro clinico molto minuzioso redatto con massima lucidità, come traspare, ad esempio, dalla *Lettera a Girolamo Mercuriale* (1583), medico padovano a cui si rivolge perché gli fornisca un rimedio:

> "Sono alcuni anni ch'io sono infermo, e l'infermità mia non è conosciuta da me: nondimeno io ho certa opinione di essere stato ammaliato. Ma qualunque sia stata la cagione del mio male, gli effetti sono questi: rodimento d'intestino, con un poco di flusso di sangue: tintinni ne gli orecchi e ne la testa, alcuna volta sì forti che mi pare di averci un di questi orioli da corda: imaginazione continua di varie cose, e tutte spiacevoli; la qual mi perturba in modo, ch'io non posso applicar la mente a gli studi per un sestodecimo d'ora; e quanto più mi sforzo di tenervela intenta, tanto più sono distratto da varie imaginazioni, e qualche volta da sdegni grandissimi, i quali si muovono in me secondo le varie fantasie che mi nascono. Oltra di ciò, sempre dopo il mangiare la testa mi fuma fuor di modo, e si riscalda grandemente; ed in tutto ciò ch'io odo, vo, per così dire, fingendo con la fantasia alcuna voce umana, di maniera che mi pare assai spesso che parlino le cose inanimate; e la notte sono perturbato da vari sogni; e talora sono stato rapito da l'imaginazione in modo, che mi pare d'aver udito (se pur non voglio dire d'aver udito certo) alcune cose [...]" (vigilia di San Pietro, 1583)

I sintomi fisici e psicologici (allucinazioni acustiche, fantasie e ossessioni) sopra elencati continueranno ad essere arricchiti di ulteriori dettagli e confidati in particolare alle lettere indirizzate a Maurizio Cattaneo, nelle quali racconta i suoi deliri: grida di donne, atti demoniaci, le stregonerie del folletto ecc., che sente e vede all'interno della stanza dell'ospedale di Sant'Anna in cui è rinchiuso. È interessante notare che il poeta, nonostante gravemente affetto da manie di persecuzioni, da ossessioni, con la mente e il corpo lacerati da "imaginazioni", è perfettamente in grado di offrire squarci descrittivi molto precisi:

> "Sappia dunque, c'oltre que' miracoli del folletto [...] vi sono molto spaventi notturni; perché essendo io desto, mi è paruto di vedere alcune fiammette nel'aria [...]. Ho veduto ancora nel mezzo de lo sparviero ombre de' topi [...] ho udito strepiti spaventosi; e spesso negli orecchi ho sentito fischi, titinni, campanelle [...] e dormendo m'è paruto che mi si butti un cavallo addosso [...] ho dubitato del mal caduco, de la gocciola, de la vista: ho avuto dolori di testa [...] d'intestino, di fianco, di cosce, di gambe, ma piccioli: sono stato indebolito da vomiti, da flusso di sangue, da febbre [...] sono frenetico, e quasi sempre perturbato da vari fantasmi, e pieno di maninconia infinita;" (30 dicembre 1585)

Il poeta ferrarese, sebbene scandisca lucidamente la disamina di tutti i sintomi, cataloga in maniera ricorrente la sua infermità come frutto della magia diabolica, della stregoneria. A questo punto, però, non possiamo non sottolineare il fatto che uno dei segni contraddistintivi dell'epoca era proprio la caccia alle streghe che venivano considerate delle potenziali minacce e pericoli per la comunità, definite *tout court* delle pazze, quindi malate di mente.

Ci sono in tanti che traducono, almeno in parte, le manifestazioni dell'umor malinconico tassiano come una sorta di espressione del disagio dello scrittore che viene costretto ad inserirsi in uno spazio chiuso (la corte ducale), dominato dalle norme e regole, diventate ancora più soffocanti nel periodo controriformistico. Si tratta di un'epoca in cui il volo della fantasia poetica urta di più contro le rigidità delle gerarchie, rendendo più acuto il conflitto interiore, in fondo inerente alla natura artistica. Ma non va trascurato nemmeno il fatto che, nella seconda metà del Cinquecento, il significato stesso della follia subisce delle trasformazioni, poiché si intensifica il sondaggio sulle condizioni più nascoste dell'io, e, di certo, non viene meno l'interesse destato per il razionale e il folle, il normale e il patologico, essendone indagati i limiti e le differenze. La follia diventa, infatti, una forma relativa alla ragione, o piuttosto follia e ragione entrano in una reazione eternamente reversibile (Foucault 2005, 33). La follia diviene addirittura una delle forme stesse della ragione e non acquisisce significato né valore se non nel campo stesso della ragione (Foucault 2005, 36).

Percorrendo però le rigorose e minuziose relazioni fatte durante la sua reclusione, possiamo notare che la malattia dell'autore cinquecentesco non è più strettamente la malinconia antica o medievale, legata al corpo e ai suoi umori, ma piuttosto la moderna malattia dell'animo, definita in quanto tale solo nei secoli successivi, dato che il disagio mentale è diventato oggetto di un'indagine scientifica autonoma soltanto dopo il Rinascimento. Peraltro lo stesso Tasso parla dell'umor malinconico, della frenesia (delirio furente), delle "imaginazioni" (allucinazioni) ecc., termini che staranno a designare, circa un secolo più tardi, forme quasi interdipendenti o segni concatenati della medesima malattia.

Ci sembra piuttosto utile, in questo senso, ripercorrere brevemente alcune delle classificazioni fatte a partire dal Seicento, che forniscono uno straordinario supporto per la comprensione della complessa condizione tassiana, a cui le cure coercitive dell'universo concentrazionario sicuramente non hanno portato nessun giovamento, ma hanno contribuito in realtà al suo peggioramento. Così, ad esempio, Thomas Willis (medico brittanico) nel suo

Anima Brutorum (1672), dove presenta la fisiologia e le patologie dell'anima animale, riprende le malattie riconosciute dalla tradizione medicale: la frenesia, una sorta di furia accompagnata da febbre che si distingue, per la sua durata più breve, dal delirio; la mania – una furia senza febbre; la malinconia, senza febbre e senza furia, caratterizzata da una tristezza e da un terrore; la stupidaggine, cioè mancanza di immaginazione, di memoria e di ragione (Foucalt 2005, 191-192). Oppure, nell'Ottocento, troviamo una assai similare gerarchizzazione negli articoli dell'*Encyclopédie*: la frenesia - un delirio con febbre, la mania – un delirio senza febbre, la malinconia – un delirio speciale, concentrato su uno o due soggetti, senza febbre o furia, spesso accompagnato da una tristezza insormontabile, da una disposizione alla solitudine, e la demenza – una paralisi dello spirito, un annullamento della ragione (Foucalt 2005, 193-194). Sarà lo stesso Willis colui che scopre la cosiddetta psicosi maniaco-depressiva, cioè l'alternanza mania-malinconia, riconoscendo nelle due forme i sintomi successivi della stessa malattia (Foucault 2005, 258), la quale, in fondo, sembra trasparire anche dalle lettere tassiane.

Concludiamo con la celebre pagina di Montaigne, inserita nella seconda edizione degli *Essais*, in cui evoca il suo breve soggiorno ferrarese (novembre 1580) e la visita che aveva fatto al poeta italiano recluso a Sant'Anna. Si tratta di una visita che fece suscitare nel pensatore francese tutta una serie di domande e riflessioni, e di certo non lo lasciò indifferente, anzi, vedendo la condizione di disagio psicologico del poeta italiano, fu colpito dalla pietà:

> "Da che cosa nasce la più sottile follia se non dalla più sottile saggezza? Come dalle grandi amicizie nascono grandi inimicizie; dalle saluti vigorose, le malattie mortali; così dalle rare e vive emozioni delle nostre anime, le pazzie più straordinarie e più bizzarre; non c'è che un mezzo giro di piròlo per passare dall'una all'altra. Nelle azioni degli uomini insensati vediamo come propriamente la pazzia si accordi con le più vigorose operazioni dell'anima nostra. Chi non sa quanto sia impercettibile la distanza fra la follia e le ardite elevazioni di uno spirito libero e gli effetti di una virtù suprema e straordinaria? [...] Che salto ha fatto ora, per la propria concitazione e il proprio fervore, un uomo fra i più penetranti, ingegnosi e conformi allo spirito di quell'antica e pura poesia che vi sia stato da lungo tempo tra i poeti italiani? Non lo deve egli a quella sua letale vivacità? A quella chiarezza che l'ha accecato? A quella precisa e tesa comprensione della ragione che gli ha fatto perdere la ragione? Alla curiosa e laboriosa indagine delle scienze che l'ha condotto alla stupidità? A quella rara attitudine agli esercizi dell'anima che l'ha ridotto senza esercizi e senz'anima? Io provai ancor più dispetto che compassione vedendolo a Ferrara in uno stato così pietoso, sopravvivere a se stesso, disconoscere e sé e le sue opere che, a sua insaputa, e tuttavia sotto i suoi occhi, son state date alle stampe scorrette e informi." (M. de Montaigne, *Saggi*, vol. I, pp. 641-642).

Tuttavia, il sentimento di pietà è sicuramente raddoppiato anche dall'ammirazione, poiché Montaigne sottolinea l'impercettibile distanza tra la follia e i voli arditi di uno spirito libero. E se il filosofo francese contribuì in modo decisivo alla fama di folle di Tasso, al contempo fu sempre lui a gettare anche le basi del futuro mito tassiano e dell'idea romantica di genio.

Bibliografia

Opere

Ariosto, Ludovico. 1976. *Orlando Furioso*. A cura di C. Segre. Milano: Mondadori.

Montaigne, Michel de. 2007. *Saggi*. A cura di F. Garavini. 2 voll. Milano: Adelphi.

Tasso, Torquato. 2015. *Lettere dal manicomio / Scrisori din casa de nebuni*. A cura di M. Bulumete. Bucureşti: Humanitas.

Critica

Fekete, Monica. 2008. *Il topos del* locus amoenus *nella letteratura italiana del Medioeco e del Rinascimento*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Foucault, Michel. 2005. *Istoria nebuniei în epoca clasică*. Bucureşti: Humanitas.

Momigliano, Attilio. 1971. *Saggio su l"Orlando Furioso"*. Bari: Laterza.

Musacchio, Enrico. 1983. *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'*Orlando Furioso. Roma: Bulzoni.

Ramat, Raffaello. 1953. *Lettura del Tasso minore*. Firenze: La Nuova Italia.

Segre, Cesare. 1990. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi.

Delia Ioana MORAR
(Università *Babeș-Bolyai* di Cluj-Napoca)

Il libro come passione e provocazione per Eco e Borges

Abstract: (The Book as a Passion and Challenge for Eco and Borges). The present work focuses on the two of the most relevant and interesting personalities belonging to the Romance culture of our century: Umberto Eco and Jorge Luis Borges. We think that a comparison between their attitudes towards the book would be very challenging. Umberto Eco has a special admiration for Borges and he implicitly and explicitly mentions him in his writings and admits his influence. Even if the two authors have very different styles, they share the same love for the book and are convinced of its ability to survive in a world that is continuously predicting its end. They both believe in an infinite word that could generate an infinite book, they also share the same obsession and love for the library, for the library as a labyrinth with no escape, they both believe in the immortality of the book in its classical form. Both Borges and Eco have a prodigious memory and are able to invent a sixteenth or eighteenth century manuscript and convince us that it is an original document that has just been retrieved from the dusty shelves of an old one.

Keywords: Eco, Borges, book, library, passion, writing

Riassunto: Il presente lavoro vuole attirare l'attenzione su due delle personalità dello spazio romanzo più rilevanti e interessanti del nostro secolo: Umberto Eco e Jorge Luis Borges. Riteniamo provocatorio un *confronto* tra l'atteggiamento che i due autori hanno verso il libro e verso la scrittura. Umberto Eco nomina spesso Borges nei suoi lavori e ammette ogni volta l'influenza che lo scrittore argentino ha avuto su di lui. Apparentemente Eco e Borges appartengono a due mondi diversi, vivono su pianeti diversi, ma li accomuna la passione per il libro, per la biblioteca, la passione per il libro come oggetto di carta, l'ossessione per una parola infinita che potrebbe far nascere un libro infinito, la possibilità, l'idea di una biblioteca-labirinto senza via d'uscita, la passione per la bibliofilia, bibliomania, la speranza e la fiducia nell'immortalità del libro cartaceo e della biblioteca, la fiducia nella "memoria vegetale" di oguno di noi. Tutti e due hanno una memoria prodigiosa e sono capaci di inventare un manoscritto del secolo XVI o XVII e convincerci che lo hanno appena tirato fuori dagli scaffali di una antica biblioteca.

Parole chiave: Eco, Borges, libro, biblioteca, passione, scrittura

Il presente lavoro si propone di fare un paragone tra l'atteggiamento nei confronti del libro di Umberto Eco e quello di Jorge Luis Borges. Un atteggiamento espresso in maniera e in forme diverse, ma che ha delle essenze comuni. Per realizzare questo *confronto* mi appoggio soprattutto su due testi in cui i due scrittori si confessano e parlano di sé e della propria opera. Si tratta di *Confesiunile unui tânăr romancier*[1] (2011) e *Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani*[2] *(1990).* Borges nasce il 24 agosto del 1899 a Buenos Aires in Argentina. Umberto Eco nasce il 5 gennaio del 1932 ad Alessandria in Italia. Borges muore nel 1986 all'età di 87 anni quando Eco aveva 54 anni. Sono entrambi dei veri fenomeni del panorama culturale contemporaneo e specchi fedeli dell'età presente con i suoi alti e bassi.

[1] Il titolo originale è: *Confessions of a Young Novelist* ed è stato pubblicato dalla Harvard University Press nel 2011. Nel presente lavoro faccio riferimento all'edizione romena uscita presso la casa editrice Polirom nel 2011.
[2] Il titolo originale è: *Borges at Eighty: Conversations.* Il libro è stato pubblicato in inglese ed è stato tradotto anche in romeno in varie edizioni. Le traduzioni in italiano delle citazioni fatte nel presente articolo mi appartengono.

Lo scrittore italiano nomina spesso Borges nei suoi lavori e nei suoi interventi e ammette ogni volta l'influenza che lo scrittore argentino ha esercitato su di lui. Apparentemente Eco e Borges appratengono a mondi diversi, abitano su pianeti diversi. Li accomuna però la passione per i libri, per la biblioteca, per il libro come oggetto cartaceo, per le biblioteche, condividono l'ossessione per una parola infinita che potrebbe generare un libro infinito, la possibilità, l'idea di una biblioteca labirinto senza via di scampo, la passione per la bibliofilia, bibliomania, biblioclastia (tendenza morbosa alla distruzione dei libri), la speranza e la fede nell'immortalità del libro cartaceo, della biblioteca come istituzione, della biblioteca come luogo, la fiducia nella memoria di carta di ognuno di noi.

Borges nella sua *Biblioteca di Babele* fa una descrizione della *biblioteca universo* che potrebbe essere un'immagine per la Bibliteca d'Alessandria, la più grande biblioteca dell'antichità andata distrutta: "L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non supera di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria, identica alla prima e a tutte. A destra e a sinistra del corridoio vi sono due gabinetti minuscoli. Uno permette di dormire in piedi; l'altro di soddisfare le necessità fecali. Di qui passa la scala spirale, che si inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?), io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito... La luce procede da frutti sferici che hanno il nome di lampade. Ve ne sono due per esagono, su una traversa. La luce che emettono è insufficiente, incessante." (Borges 2006, 422)

Nel *Nome della rosa* troviamo una descrizione simile: "La biblioteca è nata secondo un disegno che è rimasto oscuro a tutti nei secoli e che nessuno dei monaci è chiamato a conoscere. Solo il bibliotecario ne ha ricevuto il segreto dal bibliotecario che lo precedette, e lo comunica, ancora in vita, all'aiuto bibliotecario, in modo che la morte non lo sorprenda privando la comunità di quel sapere. E le labbra di entrambi sono suggellate dal segreto. Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli e dove riportarli, egli solo è responsabile della loro conservazione. Gli altri monaci lavorano nello *scriptorium* e possono conoscere l'elenco dei volumi che la bibliteca rinserra. Ma un elenco di titoli spesso dice assai poco, solo il bibliotecario sa, dalla collocazione del volume, dal grado della sua inaccessibilità, quale tipo di segreti, di verità o di menzogne il volume custodisca." (Eco 1983, 45)

Questa è la presentazione della biblioteca che l'Abate fa a Guglielmo, al suo arrivo nella abbazia. Un posto accessibile ed inaccessibile allo stesso tempo, un posto che aspetta di essere scoperto ed esplorato, ma la cui esplorazione potrebbe essere fatidica per l'esploratore. "Un inganno dei tempi", come la considera Umbertino, un'altro personaggio del romanzo, che nasconde segreti inimaginabili, un posto destinato a sparire, ma che comunque chiede di essere scoperto, indagato, ricercato, conosciuto anche con il sacrificio supremo. Nella mia opinione anche questa potrebbe essere una copia fedele della famosa Biblioteca di Alessandria.

Jorge da Burgos, il vecchio cieco, è il vero padrone della labirintica biblioteca dell'abbazia. Dai fatti raccontati ci risulta evidente che il bibliotecario ufficiale, Malachia, è

solo un uomo di paglia che si sottopone alla volontà di Burgos. D'altronde la figura cupa di Jorge domina tutta l'abbazia con la sua presenza e con le sue prediche apocalittiche. Solo lui è al corrente di tutti i segreti della biblioteca, conosce tutti i libri, è custode e protettore del sapere racchiuso dentro. Potremmo dire che Jorge è un parente stretto, per non dire un'altra copia del bibliotecario della *Biblioteca di Babele* dello scrittore argentino. Quest'ultimo aveva trovato in un esagono segreto della biblioteca il libro totale, il libro che contiene tutti gli altri libri, e così è diventato simile a Dio. Tutti e due poi sono degli *alter ego* di Borges stesso che come bene si sa è stato direttore della *Biblioteca Nacional* di Buenos Aires per tantissimi anni.

Di libri rari, dell'ossessione della conoscenza assoluta, di una biblioteca viva ci racconta anche Adso sempre nel *Nome della* rosa quando in seguito a una discussione con il monaco Bencio, ha la rivelazione del sacrificio che i monaci sono disposti di fare per entrare nel possesso di un libro raro. Era anche normale per i monaci amare i libri, ma avrebebro dovuto farlo con umiltà, per il bene dei libri prima di tutto e non per soddisfare delle loro curiosità. Guidati dal desiderio di sapere, gli abitanti dell'abbazia vedevano la biblioteca come il luogo che nascondeva il segreto di tutti i misfatti successi in quel posto, un mondo sotterraneo al confine tra la terra sconosciuta e gli inferi. "Essi erano dominati dalla biblioteca, dalle sue promesse e dai suoi interdetti. Vivevano con essa, per essa e forse contro di essa sperando colpevolmente di violarne un giorno tutti i segreti. Perché non avrebbe dovuto rischiare la morte per soddisfare una curiosità della loro mente, o uccidere per impedire che qualcuno si approppiase di un loro segreto geloso?" (Eco 1983, 187)

Anche nella *Biblioteca di Babele* continuano ad affannarsi e a muoversi le persone in cerca del *Libro* che contiene la verità assoluta. Frequentatori degni di queste biblioteche viventi potrebbero poi essere altri sue personaggi dei nostri autori: si tratta di Funes, l'uomo che ricorda tutto e Simone Simonini del *Cimitero di Praga*, l'uomo che dimentica tutto. Nella visione di Borges e di Eco, la biblioteca incarna una metafora perfetta del *luogo-viaggio* verso la piena consapevolezza di cosa significhi *sapere*, però e anche una forma labirintica ed un ostacolo per chi non sa usarla. La dicotonomia archetipale bene-male, il bene dell'ignoranza e il male della conoscenza assoluta, la lotta della mente umana di trovare un equilibrio tra il desiderio di conoscere tutto e i limiti della mente umana sono preoccupazioni costanti dei personaggi di Umberto Eco, che non sono altro che le molteplici facce della sua complessa personalità.

La biblioteca rappresenta anche il buio, l'ostinatezza degli uomini di nascondersi dietro le mura per evitare di intraprendere la difficile via verso la conoscenza che potrebbe scardinare delle verità autoimposte di ciò che è umano. La biblioteca è un labirinto, segno del labirinto del mondo in cui entri, ma non sai se ne uscirai sano e salvo.

La presa di coscienza dell'impossibilità di conoscere tutto la ritroviamo anche nella *Biblioteca di Babele* di Borges che ci confessa quasi con rassegnazione: "Come tutti gli uomini della Biblioteca, in gioventù io ho viaggiato; ho peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi; ora che i miei occhi quasi non possono decifrare ciò che scrivo, mi preparo a morire a poche leghe dall'esagono in cui nacqui. Morto, non mancheranno mani pietose che mi gettino fuori della ringhiera; mia sepoltura sarà l'aria insondabile; il mio corpo affonderà lungamente e si corromperà e dissolverà nel vento generato dalla caduta, che è infinita. Io affermo che la Biblioteca è interminabile." (Borges 2006, 423)

L'intento e lo sforzo di risolvere il labirinto della *Biblioteca di Babele* si conclude, anche per Borges con la speranza che la biblioteca ed implicitamente la conoscenza che si nasconde nelle pagine dei libri sopravviverà e resisterà anche se la specie umana sparisse. La

biblioteca è illimitata e periodica e se esistesse un lettore eterno di questa biblioteca sconfinata, riuscirebbe a capire, dopo secoli di lettura, che gli stessi volumi si ripetono nello stesso desordine, che però ripetendosi all'infinito riuscirebbe a creare un ordine. Rimane quest'utopia solo un *elegante speranza*, come la chiama Borges, a cui possono aspirare solo quelli che passano la loro vita tra i libri e per i libri e che, come i copisti dell'abbazia benedettina, dopo anni e anni dedicati al lavoro della copiatura, osavano anche loro a creare cose nuove: "E non si avvedevano, intuii confusamente in quel momento (e so bene oggi, ormai canuto d'anni e di esperienza), che così facendo essi sancivano la rovina della loro eccellenza. Perché se quel nuovo sapere che essi volevano produrre fosse rifluito liberamente fuori da quelle mura, nulla più avrebbe distinto quel sacro luogo da una scuola cattedrale o da una università cittadina. Rimanendo celato, invece esso manteneva intatti il suo prestigio e la sua forza, nor era corrotto dalla disputa, dalla albagìa quodlibetale che vuole sottoporre al vaglio del sic et non ogni mistero e ogni grandezza." (Eco 1983, 188)

Nelle sue Postille al Nome della rosa, lo scrittore italiano racconta:

> "È il mondo costruito che ci dirà come la storia deve poi andare avanti. Tutti mi chiedono perché il mio Jorge evochi, nel nome, Borgés, e perché Borgés sia così malvagio. Ma io non lo so. Volevo un cieco a guardia di una biblioteca (il che mi sembrava una buona idea narrativa) e biblioteca più cieco non può che dare Borgés, anche perché i debiti si pagano. E poi è attraverso commenti e miniature spagnole che l'Apocalisse influenza tutto il Medio Evo. Ma quando ho messo Jorge in biblioteca non sapevo ancora che fosse lui l'assassino. Per così dire, ha fatto lui tutto da solo. E non si pensi che questa è una posizione "idealistica ", come chi dicesse si pensi che questa è una posizione "idealistica", come chi dicesse che i personaggi hanno una vita loro e l'autore, come in trance, li fa agire per quello che essi gli suggeriscono. Sciocchezze da tema della maturità. E che i personaggi sono costretti ad agire secondo le leggi del mondo in cui vivono. Ovvero, il narratore è prigioniero delle proprie premesse." (Eco 1981, 389)

Questo è solo uno degli esempi in cui Borges è ricordato esplicitamente da Eco. Siamo di fronte a due destini diversi, ma avvicinati da un comportamento simile nei confronti del libro, nei confronti del ruolo dello scrittore, della parola scritta. Ma se Eco è piuttosto un collezionista di ogetti e di informazioni, Borges è un collezionista di sensazioni. Eco scrive quello che Roland Barthes chiama testi di piacere e Borges testi di godimento. Il piacere non è sicuro, è friabile, è dettatto dall'umore, dall'abitudine, dalle circostanze, il piacere è precario e può non ripetersi una seconda volta. Il godimento, invece, è precoce, non ha un suo tempo, una sua età, non dipende da nessuna maturazione, il tutto si acquista improvvisamente (Barthes 1994, 81-82).

Umberto Eco ci racconta nelle *Confessioni di un giovane romanziere*, che quando è arrivato all'età di 50 anni si è sentito frustrato per il fatto che la sua opera non veniva inquadrata nella categoria della srittura "creativa" e allora ha iniziato a "creare". Di conseguenza si considera ancora un giovane e prometente romanziere. In effetti scriveva romanzi già da bambino. Prima trovava il titolo ispirandosi ai libri di avventure del tempo, poi disegnava le illustrazioni, dopo di che iniziava a scrivere il primo capitolo. Ma siccome scriveva con maiuscole, nell'intento di imitare i testi pubblicati, si stancava velocemente e rinunciava dopo le prime pagine (Eco 2011, 6-13).

Dal 1980 al 2015 ha pubblicato sette romanzi. Dopo la pubblicazione del *Nome della rosa* gli è stato chiesto molte volte cosa l'aveva spinto a scrivere il romanzo e i motivi che egli invoca nelle sue risposte sono stati sempre diversi. Egli ci confessa che rispondeva sempre a seconda del suo stato d'animo e quindi, molto probabilmente le ragioni che lo muovevano a scrivere erano tutte reali, il che vuol dire che erano altrettanto false. Solo più tardi ha capito che l'unica risposta

corretta a queste domande era quella che ad un certo punto nella sua vita ha sentito un forte impulso di farlo (Eco 2011, 13).

Allorquando gli viene chiesto come ha scritto i suoi romanzi, risponde scherzosamente: "da sinistra a destra". Questa risposta potrebbe essere un modo per evitare l'argomento e per non parlare della sua *ricetta*. Secondo la mia opinione esiste una ricetta e analizzando gli scritti teorici dell'autore, la possiamo anche scoprire. A quelli che lo hanno accusato di averne adoperato una per scrivere il *Nome della rosa*, ha risposto in modo ironico con una vera ricetta che si può applicare per scrivere un bestseller sul computer:

> "În primul rând, e nevoie de un calculator care, în mod evident, este o maşină inteligentă creată să gândească în locul tău. Asta ar veni în ajutorul multora. Nu trebuie decât să scrii câteva linii de program; ceva ce până şi un copil poate face. Se introduce apoi în calculator conţinutul a vreo sută de romane, lucrări ştiinţifice, *Biblia*, *Coranul* şi câteva cărţi de telefon (extrem de utile pentru numele personajelor). În total, să spunem, cam 120.000 de pagini. După care, folosind un alt program, randomizezi; cu alte cuvinte, amesteci toate aceste texte, ajustezi pe ici, pe colo – de pildă, elimini vocala «e» – pentru a obţine nu doar un roman, ci o lipogramă gen Perec. În acest moment, apeşi pe «Print» şi, dat fiind că ai eliminat «e»-urile, obţii ceva mai puţin de 120.000 de pagini. După ce le citeşti cu atenţie de câteva ori, subliniind pasajele pe care le consideri semnificative, le pui pe foc. Apoi te aşezi binişor la umbra unui copac, cu o bucată de cărbune şi hârtie de desen de bună calitate, şi, lăsându-ţi gândurile să hoinărească nestânjenite, scrii primele două rânduri – de pildă: «Luna e sus pe cer/Pădurea foşneşte». Poate ceea ce iese imediat la iveală nu e un roman, ci mai degrabă un haiku japonez. Oricum ar fi, important e să începi." (Eco 2011, 16)

L'intenzione di queste parole potrebbe essere una semplice provocazione oppure una modalità di avviarci su delle vie sbagliate del *bosco narrativo*. La verità è che anche se non lo fa sempre in maniera diretta ed esplicita oppure a volte in mondo intenzionato intende mantenere un aura di mistero, Eco ci svela comunque molti dei sui "segreti del mestiere" di romanziere. Ci confessa, tra altre cose, che mentre scriveva il suo primo romanzo ha avuto delle rivelazioni, tra cui anche quella che "ispirazione è una parola artificiale" (Eco 2011, 14). Con questo si potrebbe capire che egli sia più a favore della traspirazione che dall'ispirazione. D'altronde basta contare il numero di pagine che ha scritto per avere una conferma di questo suo modo di affrontare la scrittura.

Considera problematico caratterizzare uno scrittore come *creativo* solo perché ci racconta cose che sono contrarie ai fatti. Piuttosto dovremmo giudicare gli scrittori in base alle modalità costanti con cui possono rispondere alle interpretazioni dei loro testi. Gli scrittori creativi, in qualità di lettori ragionevoli delle proprie opere, hanno il diritto di rispondere a qualsiasi interpretazione che considerano fuori posto, afferma il giovane romanziere Eco (Eco 2011, 9).

Quando non scrive, Umberto Eco raccoglie documenti, visita nuovi posti, viaggia, disegna mappe; prende appunti sul piano di un edificio o di una nave, come ha fatto per *L'isola del giorno prima* oppure abbozza futuri personaggi. La narrazione è prima di tutto un problema cosmologico. Per narrare, raccontare qualcosa, ti devi trasformare in una specie di demiurgo che crea un nuovo mondo, un mondo che per essere credibile deve essere il più preciso e dettaghiato possibile.

Ha impiegato due anni per scrivere *il Nome della rosa* perché non ha dovuto documentarsi sul Medioevo siccome è un periodo che è sempre stato nel centro dei suoi interessi ed è anche l'argomento della sua tesi di dottorato. Quando ha deciso di scrivere il romanzo aveva una quantità immensa di materiale a disposizione raccolto lungo gli anni e praticamente ha dovuto solo selezionarlo e scegliere le informazioni che li servivano per costruire la storia. Per gli

altri romanzi le cose sono andate diversamente, anche se il criterio principale era di scegliere argomenti con cui era familiarizzato. Ci ha messo 8 anni per scrivere il *Pendolo di Foucault (1988)*, sei per *L'isola del giorno prima (1994)* e per *Baudolino (2000)*. Per finire la *Misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) ci ha messo solo quattro anni perché il romanzo si basa sulle sue letture d'infanzia degli anni 1930 e 1940 e praticamente ha usato molto del materiale che aveva in casa, più precisamente fumetti, registrazioni, riviste e giornali, collezioni, ricordi e nostalgie (Eco 2011, 11-12).

A sua volta Borges racconta che ha iniziato a scrivere quando aveva sei-sette anni. Provava ad imitare gli autori classici della letteratura spagnola, per esempio Cervantes. Il suo primo tentativo è stato un romanzo cavalleresco fuori moda. Poi nelle conversazioni con *Borges su Borges*, riferendosi alla credibilità della scrittura, confessava che allor quando siamo di fronte a una poesia vera, il lettore sente il bisogno di leggerla ad alta voce. Se allorquando leggiamo una poesia, un romanzo, o un racconto, non sentiamo il bisogno di leggerli ad alta voce, vuol dire che qualcosa non va bene, c'è qualcosa che manca. Borges credeva che uno scrittore deve scrivere con una certa innocenza ed ingenuità. Non deve pensarci troppo a quello che sta facendo. Se lo fa sicuramente non riuscirà a scrivere della vera poesia (Barnstone 1990, 92-94).

Torniamo nuovamente ad Eco che ci confessa che all'età di sedici anni, come tanti adolescenti ha iniziato a scrivere poesia. Non si ricorda più se il bisogno di poesia è stato colpevole per il primo amore platonico o viceversa, ma comunque la combinazione è stata un disastro. Secondo lo scrittore italiano esistono solo due tipi di poeti: "cei talentaţi, care îşi ard propriile poeme la vârsta de optsprezece ani, şi cei lipsiţi de talent, care continuă să scrie poezie întreaga viaţă" (Eco 2011, 6).

Nelle conversazioni con Borges citate nel presente lavoro, quando gli viene chiesto se nella sua vita ha preso delle strade sbagliate, se ha fatto degli errori che adesso rimpiange, la sua risposta è che anche se ha sbagliato, tutti i falli che ha commesso, che si tratti di donne, di libri, di azioni sbagliate, decisioni, tutte queste sviste si sono trasformate in strumenti, hanno nutrito il poeta che c'è dento di lui. Un bravo poeta deve accettare tutte le esperienze che gli vengono date come doni, anche quando si tratta di facende tragiche. Le disgrazie, le sconfitte, le umilianze, i disagi, le sconfitte sono strumenti del poeta, sono le sue armi. Quando sei felice non puoi produrre niente. La felicità è uno scopo in sé, afferma Borges. Il dovere del poeta è di trasformare gli sbagli, gli incubi di ogni notte in poesia (Barnstone 1990, 9).

Se fosse un vero poeta sentirebbe che qualsiasi momento della sua eistenza è come una specie di luto che deve modellare, plasmare, formare, trasformare in poesia. Quindi non considera che debba chiedere scuse per i suoi errori. Tutte le sue sviste lo raggiungono tramite una catena complessa di causa ed effetto afinché egli le possa trasformare in poesia. Per ottenere questa trasformazione ha a portata di mano uno strumento meraviglioso, la lingua spagnola, poi la lingua inglese, il ricordo della lingua latina e un'altra lingua che gli è particolarmente cara, la lingua tedesca. Ai suoi ottanta anni Borges diceva che ha ancora molti progetti da portare a termine.

> "Ovviamente so bene che ho ottanta anni. Posso morire in qualsiasi momento, ma non posso non continuare a vivere e a sognare, visto che il sogno è il mio destino. Devo sognare sempre, poi i miei sogni si devono trasformare in parole e con esse io devo farne del mio meglio o del mio peggio. Quindi non credo di dover chiedere scusa per i miei sbagli. Per ciò che riguarda i miei scritti non li ho mai letti. Non li conosco. Quando scrivo qualcosa, lo faccio perché devo farlo. Appena vengono stampati e pubblicati, provo a dimenticare subito quello che ho scritto" (Barnstone 1990, 9-10).

Borges reputa che per un autore la migliore cosa è di iscriversi in una tradizione, in un linguaggio, visto che il linguaggio continua a vivere mentre i libri possono essere dimenticati o forse ogni epoca non fa che riscrivere sempre gli stessi libri. I libri eterni sono, forse, gli stessi libri sempre riscritti. Riscriviamo sempre quello che hanno scritto quelli del passato e non c'è più bisogno di nient'altro. "Per ciò che mi riguarda, io non ho ambizioni. Credo che si tratti di un errore, che la gente mi dia troppa importanza. Sono uno scrittore sopravvalutato. Allo stesso tempo sono molto grato a tutti voi che mi prendete sul serio. Io non lo faccio" (Barnstone 1990, 13-14).

Secondo Eco la narrazione è prima di tutto un problema cosmologico. Per poter narrare qualcosa lo scrittore deve diventare una specie di demiurgo che crea un mondo che dovrebbe essere il più preciso possibile in modo di permettere al lettore di fidarsi di esso e di abitarci tranquillamente (Eco 2011, 20). Lo scrittore argentino a sua volta ribadisce spesso che la scrittura presente si appoggia su quella passata. Nei suoi testi si risentono gli echi e le rimembranze dei testi antichi dai quali, come in un palinsesto, risorge il nuovo testo.

In un'intervista dopo l'uscita del *Nome della rosa* rivisto, Eco confessa di aver sempre cambiato e corretto i suoi libri prima di una nuova ristampa. Parlare di riscrittura sarebbe un po' esagerato, ma potremmo parlare di revisione. Lo ha sempre fatto su tutti i suoi libri: di ristampa in ristampa, man mano che arrivavano segnalazioni di lettori e traduttori, cambiava e correggeva, anche se il più delle volte non se n'è accorto mai nessuno. E se come lettori rileggiamo e rivalutiamo certi capolavori in base al nostro umore, è normale che questo succeda anche in veste di scrittore, cioè sentire il bisogno di ritoccare i propri libri.

Borges ci confessa il segreto della sua energia creatrice. Se Eco crede di più nella traspirazione, nell'impegno, Borges afferma che il processo creatore si compie al di là della sua volontà:

> "Non ho mai provato un certo argomento. Non ho mai cercato un tema specifico. Lascio che gli argomenti cerchino me, dopo di che, camminando per le strade, passando da una stanza all'altra della mia casa, un tavolo piccolo per un cieco, sento che qualcosa sta per accadere e questo qualcosa può essere un verso o una forma qualsiasi. Possiamo prendere la metafora di un'isola. Vedo due cose. Queste cose sono l'inizio di una poesia, l'incipit di una favola e la sua fine. Questo è tutto. Ed io devo inventare, devo fabbricare tutto quello che esiste tra l'inizio e la fine. Questo spetta a me. La musa o lo Spirito Santo, per usare un nome più bello e più cupo, mi offrono solo l'inizio e la fine di una poesia o di una storia. Dopo di che io devo riempire il vuoto. A volte posso sbagliare strada e devo ritornare da dove sono partito e inventare qualcos'altro. Però conosco sempre l'inizio e la fine. Questa è la mia esperienza personale" (Barnstone 1990, 16-17).

Quando ha iniziato a scrivere, lo scrittore argentino considera di aver usato uno stile molto barocco. Poi ha continuato provando a scrivere parole molto semplici, cercando di evitare le parole difficili o troppo dotte. Ha fatto tutto il possibile di evitarle:

> "E credo che il mio miglior libro di novelle sia l'ultimo che ho scritto, il *Libro di sabbia*; in esso non c'è nemmeno una parola che ingombri il lettore. Le storie sono dette in maniera semplice, anche se esse non sono per niente facili; visto che non esistono cose semplici nell'universo, tutto è molto complesso. Io le trasformo in storie semplici. In effetti le riscrivo nove-dieci volte, fino a quando mi danno la sensazione di essere scritte in modo trascurato. Provo ad essere il più banale possibile" (Barnstone 1990, 17).

Eco, dal suo canto, crede che una volta creato un mondo narrativo specifico, le parole vengono da se e saranno quelle che il rispettivo mondo le impone. Così si spiega lo stile degno di

un cronista medievale del *Nome della rosa*. Nel *Pendolo di Foucault* invece ha usato una pluralità di linguaggi, ognuno di essi rappresentativo per i personaggi principali: il linguaggio educato ed arcaico di Agliè, la retorica fascista pseudo-d'annunziana di Ardenti, il linguaggio ironico dei dossier segreti tenuti da Belbo, lo stile kitsch di Garamond, gli scambi triviali di battute dei tre editori durante le loro fantasie irresponsabili, mettendo insieme referenze elevate e giochi di parole ricercate. Questi "salti di registro" non risultano soltanto da una preferenza stilistica, bensì sono determinati dalla natura del mondo in cui avvengono le vicende. Nell'*Isola del giorno prima*, il periodo culturale del barocco si è rilevato il fattore determinante. Il collocamento dell'azione del romanzo in questo periodo ha determinato non solo lo stile, ma la struttura stessa del continuo dialogo tra raccontatore e personaggio, mentre il lettore è sempre invocato che testimone e complice di quella disputa.

Lo scopo del mio intervento è stato quello di attirare l'attenzione su due delle personalità dello spazio romanzo del nostro secolo più conociute a livello mondiale. Ritengo provocatorio un *confronto* tra l'atteggiamento che i due autori hanno verso il libro e verso la scrittura. Sia Eco che Borges affascinano quando parlano, per la naturalezza, la leggerezza con cui si esprimono e per il loro rispetto per il mondo dei libri. Eco è più ironico, scherzoso, anche più eclettico, più concreto. Borges invece è più filosofico, più metaforico. Eco parte dagli eventi e crea i personaggi, Borges parte dalla complessità dell'anima, della mente umana e crea gli eventi. Eco vanta una memoria vegetale, Borges una sensoriale, ma è senza ombra di dubbio evidente che tutti e due hanno una memoria prodigiosa e sono capaci di inventare un manoscritto del secolo XVI o XVII e convincerci che lo hanno appena tirato fuori dagli scaffali di un'antica biblioteca. É molto evidente che per entrambi la scrittura non è un semplice mestiere o una mera preoccupazione, bensì è un modo di vita, una ragione di esistere.

Bibliografia

Adamek, Diana, 1995, *Trupul neîndoielnic*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

Barnstone, Willis, 1990, *Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani*, volum îngrijit de Willis Barnstone, Traducere din limba engleză de Mihaela Simion Constantinescu, Cluj, Editura Dacia.

Barnstone, Willis, 2002**,** *Borges, într-o seară obişnuită, la Buenos Aires*, Traducere şi note Mihnea Gafiţa, Bucureşti, Curtea Veche.

Barthes, Roland, 1994, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinocțiu.

Borges, Jorge Luis, 2006, *Moartea şi busola*, Iaşi, Polirom.

Borges, Jorge Luis, 2014, Borges la 80 de ani. Conversații. După volumul editat de Willis Barnstone. Traducere din limba engleză și note de Ariadna Ponta, Iași, Polirom.

De Laurentis, Teresa, 1981, *Umberto Eco*, Firenze, La Nuova Italia.

Eco, Umberto, 1983, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto, 1981, *Il nome della rosa. Appendice postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto, 2008, *Memoria vegetală*, Bucureşti, RAO.

Eco, Umberto, 2011, *Confesiunile unui tânăr romancier*, Traducere de Ioana Gagea, Iaşi, Polirom.

Ganeri, Margherita, 1991, *Il «caso» Eco*, Palermo, Palumbo.

Hăulică, Cristina, 1981, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Pansa, Francesca, Vinci, Anna, 1990, *Effetto Eco*, prefazione di Jacques Le Goff, Roma, Nuova edizione del Gallo.

Pischedda, Bruno, 1994, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, Milano, Mursia.

Silvia MADINCEA PAȘCU
(Università *Tibiscus* di Timișoara)

Il testo medico-psicologico in inglese e italiano (proposta didattica)

Abstract: (The Medical Psychological Text in English and Italian – A Teaching Proposal). The present paper suggests a short presentation of some characteristics of English and Italian medical psychological language, the terminology and their morphology and syntax. Starting from the same text belonging to medical psychological language in Italian and English, the work describes a lesson built on the Italian text with various educational activities. The texts are taken from the on-line magazine *Psychology London*, articles written by various specialists in psychology of English and Italian origin.
Built according to the parts of a lesson indicated by Diadori (2009: 306): motivation, global aspects, analysis, synthesis, reflection and action or reinforcement, the lesson aims at highlighting the various difficulties found in the teaching / learning of medical psychological language, as well as the importance of specialized texts and specialized language in teaching and learning a foreign language, in this case Italian. Moreover, our paper intends to reveal the teaching richness of medical psychological texts, without aiming to cover all the aspects that can be considered in a lesson built around such a text.
In the choice of the texts used in the lesson, aspects such as adequacy to the linguistic level of the students, adequacy of the contents to the age of the students, as well as to their interests were taken into account.

Keywords: medical psychological text, special purpose language, English-Italian contrastivity, teaching activities

Riassunto: Il presente lavoro si propone una breve presentazione di alcune caratteristiche del linguaggio medico-psicologico inglese ed italiano, della terminologia specifica e della loro morfologia e sintassi. A partir dallo stesso testo appartenente al linguaggio medico-psicologico, in italiano e inglese, il lavoro propone una lezione costruita sul testo italiano con varie attività educative. I testi sono presi dalla rivista online *Psicologia Londra*, articoli concepiti e scritti da vari specialisti in psicologia, di origine inglese e italiana.
Costruita secondo le parti di una lezione proposte da Diadori (2009: 306): motivazione, globalità, analisi, sintesi, riflessione e l'azione o rinforzo, la lezione intende mettere in risalto le varie difficoltà ritrovate nell'insegnamento/apprendimento del linguaggio medico-psicologico, così come l'importanza dei testi specialistici e dei linguaggi settoriali nell'insegnamento e apprendimento di una lingua straniera, nel presente caso dell'italiano. Allo stesso modo, la nostra relazione desidera mostrare la ricchezza didattica del testo medico-psicologico, senza avere la pretesa di esaurire tutti gli aspetti che potrebbero essere presi in considerazione in una lezione costruita intorno un tale testo.
Nella scelta dei testi usati nella lezione, sono stati valutati aspetti quali l'adeguatezza al livello linguistico degli studenti, l'adeguatezza dei contenuti all'età degli studenti, così come ai loro interessi.

Parole-chiave:testo medico-psicologico, linguaggio settoriale, contrastività inglese-italiano, attività didattica

1. Introduzione

Con la presente relazione si intende illustrare alcune caratteristiche del linguaggio medico-psicologico italiano ed inglese: la presenza di termini d'origine diversa, di termini derivati, di eponimi e acronimi, la terminologia specifica, la morfologia e la sintassi specifica. Il motivo per cui abbiamo scelto di palare di un linguaggio medico-psicologico invece di un linguaggio medico è dovuto al collegamento stretto tra medicina e psicologia, come scienze connesse. Il lavoro comprende una lezione costruita su un testo medico-psicologico scritto in italiano con le varie attività educative. Il testo è un articolo preso dalla rivista online *Psicologia Londra*, una rivista con interventi scritti da vari specialisti in psicologia, di origine italiana e inglese. Aspetti quali l'adeguatezza al livello linguistico degli studenti, l'adeguatezza dei

contenuti all'età degli studenti, così come ai loro interessi sono aspetti valutati nella scelta del miglior testo da usare in un corso d'italiano dedicato agli studenti in psicologia.

Le parti della lezione indicate da Diadori (2009: 306): motivazione, globalità, analisi, sintesi, riflessione e l'azione o rinforzo, sono state usate da modello.

Dall'altra parte, intendiamo sottolineare la ricchezza didattica del testo medico-psicologico, lasciando la porta aperta per altri aspetti che potrebbero essere presi in considerazione in una lezione costruita intorno un tale testo.

2. Alcune caratteristiche del linguaggio medico-psicologico italiano ed inglese

A partir dalle classifiche di Serianni (2003, 2005) per il testo medico italiano e Wulff (2004) per il testo inglese, intendiamo indicare alcune caratteristiche simili e qualche volta differenti del linguaggio medico-psicologico italiano e inglese. Tra essi elenchiamo: termini di diversi origini, termini derivati, acronimi, eponimi, tecnicismi specifici e collaterali, ma anche alcune osservazioni sulla morfologia e sintassi dei testi medico-psicologici.

2.1. Termini di origine[1] diversa

Prima di indicare i termini di diverse origini ritrovati nei testi medico-psicologici italiani e inglesi, dobbiamo menzionare che alla base della classifica dei termini resta la categorizzazione di Serianni (2003: 90-91).

a) Termini di origine greca, il cui etimo può risalire persino al V secolo a. C.:

(1) it. *dispnea* – ingl. *dispnoea* dal greco *dyspnoia* per una respirazione cattiva;

(2) it. *diarrea* - ingl. *diarrhoea,* da *diarheîn* con il significato di "scorrere attraverso";

b) Termini di origine araba dai testi medici tradotti nell'arabo nel Medioevo:

(3) it. ***dura*** *madre* - ingl. ***dura*** *mater* dall'arabo *dhurra* per il nome della meninge;

(4) it. *trippa* – ingl. *tripe* dall'arabo *ṭarb* per il rivestimento delle anse intestinali;

(5) it. *vena* ***safèna*** – ingl. ***saphenous*** vein dall'arabo *ṣāfin,* con il significato di vena profonda;

c) Termini latini reintrodotti nel Rinascimento:

(6) it. *alveolo* - ingl. *alveolus* dal latino *alveolus* con il senso di "piccolo ricettacolo nelle gengive";

(7) it. *cognizione* - ingl. *cognition* dal latino *cognitione(m)* da *cognitum* per l'atto o l'effetto del conoscere;

(8) it. *percezione* – ingl. *perception* da *perceptio, -ōnis* per l'atto dell'apprendere*;*

d) Grecismi e latinismi di formazione moderna:

(9) it. *amnio* - ingl. *amnion* dal greco *amníon,* inizialmente con il significato di "vaso che raccoglie il sangue delle vittime", poi "membrana intorno un feto";

(10) it. *astenia* – ingl. *asthenia* dal greco *astheneia* per debolezza di forze;

(11) it. *nevrosi* – ingl. *neurosis* dal greco *neuron* "nervo" + *-osis* dal latino moderno "condizione anomala" con il significato di "disturbi funzionali, alterazioni a livello del sistema nervoso";

(12) it. *paranoia* – ingl. *paranoia* dal greco *paranoia* per squilibrio mentale, follia;

(13) it. *psicosi* – ingl. *psychosis* dal greco *psykhe-* "mente" + *-osis* dal latino moderno" con il significato di "alienazione mentale";

e) Termini presi da una lingua straniera moderna:

(14) it. *microbo* – ingl. *microbe* dal francese *microbe,* it. *cirrosi – cirrhosis* dal francese *cirrhose*;

(15) it. e ingl. *déjà vu* dal francese, it. *chiaroveggenza* formato sul francese *clairvoyance* - ingl. *clairvoyance;*

[1] Per identificare l'origine e il periodo della loro comparsa sono stati usati i seguenti dizionari etimologici: Bolelli (2006) e Pianigiani (versione online) per italiano e Harper (versione online) per inglese.

(16) it. *borderline, bypas, deficit, flashback* dall'inglese;

2.2. Termini derivati con affissi:

(17) *ipno- / hypno-*: it. *ipnoterapia-* ingl. *hypnotherapy*;

(18) *para-*: it. *parapsicologia* – ingl. *parapsychology*, it. *paralinguistica* - ingl. *paralinguistic*, it. *paranormale* - ingl. *paranormal*;

(19) *psycho- / psico-:* it. *psicopatia* – ingl. *psychopatia*, it. *psicoterapia* – ingl. *psychotherapy;*

(20) *-ismo / -ism*: it. *narcisismo* - ingl. *narcisism*, it. *alcolismo* - ingl. *alcoholism*, it. *astigmatismo* – ingl. *astigmatism*;

(21) *-ite / -itis*: it. *bronchite* - ingl. *bronchitis*, it. *gengivite* - ingl. *gingivitis*, it. *tracheite* - ingl. *tracheitis*;

(22) *-osi / -osis*: it. *ipnosi* - ingl. *hypnosis*, it. *tubercolosi* – ingl. *tubercolosis*, it. *leucocitosi* - ingl. *leukocytosis*, it. *nevrosi* – ingl. *neurosis*;

(23) *-scopia / -scopy*: it. *radioscopia* - ingl. *radioscopy*, it. *microscopia* – ingl. *microscopy;*

2.3. Acronimi

Anche se l'italiano potrebbe usare i propri acronimi, spesso si preferisce l'acronimo inglese. Ci sono dei casi in cui entrambi acronimi (inglese e italiano) si ritrovano nello stesso testo italiano, ma più spesso si ricorre all'acronimo inglese nel teso medico-psicologico italiano. Ecco alcuni esempi:

(24) *ADHD - Attention deficit hyperactivity disorder* versus *DDA - il Disturbo da Deficit di Attenzione;*

(25) *AIDS – Acquired Immune Deficiency Syndrome* versus *SIDA - Sindrome da immunodeficienza acquisita;*

(26) *HIV – Human Immunodeficiency Virus* versus *VIDU - Virus dell'immunodeficienza umana;*

(27) *IQ - Intelligence Quotient* versus *OI - Quoziente di intelligenza;*

(28) *GMO - Genetic Modified Organisms* versus *OGM – Organismi geneticamente modificati;*

2.4. Eponimi

Gli eponimi fanno riferimento al nome dello scienziato che ha scoperto la malattia o si è occupato dei morbi di cui sono affetti certi organi:

(29) it. *tuba di Faloppio*, ingl. *faloppian tube;*

(30) it. *morbo di Parkinson*, ingl. *Parkinson disease;*

(31) it. *Montgomery tubercles*, ingl. *tubercoli di Montgomery;*

(32) it. *sindrome di Tourette / Down / Asperger / Munchausen / Hutchinson-Gilford*, ingl. *Tourette's / Down's / Asperger's / Munchausen / Hutchinson-Gilford syndrome;*

(33) it. *malattia di Huntington*, ingl. *Huntington's disease;*

2.5. Tecnicismi specifici e collaterali

I tecnicismi specifici del linguaggio medico-psicologico italiano ed inglese sono:

õ parole semplici:

(34) it. *fobia* – ingl. *phobia*, it. *ipnosi* – ingl. *hypnosis*, it. *psicosi* – ingl. *psychosis*, it. *nevrosi* – ingl. *neurosis*;

õ strutture fisse:

(35) it. *stress post-traumatico* – ingl. *post-traumatic stress disorder*, it. *disturbo del controllo degli impulsi* – ingl. *impulse-control disorder*, it. *disturbo ossessivo-compulsivo* – ingl. *obsessive-compulsive disorder*.

Accanto i tecnicismi specifici sopramenzionati, il linguaggio medico presenta anche tecnicismi collaterali (vedi Serianni, 2003: 94-98):

õ nomi generali come it. *fenomeno* – ingl. *phenomenon* in contesti del tipo:

(36) it. *fenomeni riparativi in encefalomielite allergica sperimentale cronica* – ingl. *reparative phenomena in chronic experimental allergic encephalomyelitis*;

õ sinonimi di registro più elevato rispetto a forme della lingua comune:

(37) it. *anomalo* – ingl. *anomalous* invece di it. *strano* – ingl. *strange*: it. *comportamento anomalo* – ingl. *anomalous behaviour* invece di it. *comportamento strano* – ingl. *strange behaviour*;

(38) it. *debilitante* – ingl. *debilitating* invece di it. *stancante* o *estenuante* – ingl. *tiring, exhausting*: it. *l'ansia può essere estremamente debilitante* – ingl. *anxiety can be extremely debilitating*;

2.6. Altre caratteristiche

Tra le altre caratteristiche del linguaggio medico indicate da Serianni (2005: 257-268), ricordiamo la mancanza dell'emotività e le frasi passive:

(39) it. *sono stati riportati alcuni disturbi gastro-intestinali* – ingl. *some gastrointestinal disorders have been reported*; frasi nominali o senza un verbo di modo finito;

(40) it. *Evitamento del danno: tendenza a rispondere intensamente agli stimoli negativi.* – ingl. *Avoidance of damage: tendency to respond strongly to negative stimuli*;

Una caratteristica importante dei testi medico-psicologici italiani è l'abbondanza di forestierismi inglesi, con senso generico: (41) *borderline* (*il disturbo borderline di personalità*) o di tecnicismi: (42) *bypass, deficit* (*il disturbo da deficit di attenzione*). Sempre dall'inglese sono presi anche alcuni acronimi, spesso spiegati tra parentesi in italiano:

(43) *ADHD - Attention deficit hyperactivity disorder (Il disturbo da deficit di attenzione)*;

(44) *SD – self-directedness (autodirettività)*;

(45) *HA – harm avoidance (evitamento del danno)*.

3. Proposta didattica

Per poter costruire una lezione intorno al testo medico-psicologico, si devono prendere in considerazione aspetti quali l'adeguatezza al livello linguistico degli studenti, l'adeguatezza dei contenuti all'età degli studenti, così come alla loro specializzazione. La lezione che segue è stata ideata per gli studenti in psicologia, del secondo anno di studio, studenti con un livello linguistico B1 della lingua italiana.

La lezione si è costituita intorno ad un articolo preso dalla rivista on-line *Psicologia Londra*, una rivista bilingue (italiano-inglese) scritta e concepita da psicologi italiani d'Inghilterra. La lezione segue le sequenze dell'attività didattica indicate da Diadori (2009: 306).

3.1. La motivazione

Nella prima tappa della lezione, la tappa di motivazione, agli studenti si può chiedere cosa studiano e perché. Visto che si tratta di studenti in psicologia, le risposte collegate all'argomento desiderato sono assicurate. Per imporre la stessa direzione della lezione, si possono usare anche immagini o foto di una pratica psicologica, di uno psicologo e un paziente. In questo modo, vengono attivate alcune conoscenze già possedute dagli studenti, mentre le loro aspettative sono guidate in anticipo.

3.2. La globalità

L'insegnante divide la classe a gruppi e consegna ad ogni gruppo un biglietto con una frase presa dall'articolo *I disturbi d'ansia*, dalla rivista on-line *Psicologia Londra*:

(46) *I sintomi infatti possono essere gastrointestinali, causando diarrea o costipazione, cardiovascolari risultando in iperventilazione, muscoloscheletici causando dolore e infine neurologici manifestandosi in questo caso con mal di testa o giramenti di testa.*

(47) *Infine, gli effetti comportamentali possono portare all'evitamento di determinate situazioni, ad avere compulsioni (...)*

(48) *Queste immagini e idee possono essere, tra molte altre, paure di contaminazione o di lesioni personali*.

Gli studenti, a gruppi, sono invitati a ipotizzare sul brano ricevuto, sul suo argomento, ragione e validità. Le aspettative e la motivazione degli studenti in confronto ai brani proposti sono attivate in questo modo.

Tutti gli studenti ricevono l'intero articolo *I disturbi d'ansia*, preso dalla rivista on-line *Psicologia Londra* (vedi allegato).

Tra gli esercizi da usare in questa tappa della lezione per la compressione globale del testo proponiamo:

• esercizi del tipo vero-falso:

(49) *Ci sono due categorie di disturbi d'ansia.* V/F

(50) *I sintomi psicologici comprendono preoccupazioni eccessive, irritabilità, calo di concentrazione e stanchezza.* V/F

(51) *L'ansia è una risposta psicologica normale e naturale di cui tutti noi abbiamo esperienza.* V/F

• scelta multipla:

(52) *Le persone che attraversano un attacco di panico pensano spesso di ..... a causa della sua intensità.*

a) *svenire* b) *morire* c) *piangere*

• elementi da riordinare:

(53) *come / irrazionali / eccessive / descritte / specifiche / e / sono / persistenti / fobie / paure / le / persistenti* (*Le fobie sono paure specifiche descritte come irrazionali, eccessive e persistenti.*)

• risposte da correggere o completare:

(54) *La fobia _____ è molto comune e porta alla paura di _____ situazioni sociali e alla _____ di essere esaminati pubblicamente.* (*sociale, affrontare, preoccupazione*)

3.3. L'analisi

Nella terza tappa, gli aspetti grammaticali vengono presi in considerazione:

a) esercizi che mirano alle caratteristiche morfosintattiche dei testi medico-psicologici:

- si indicano le forme passive:

(55) *La fobia sociale è molto comune e porta (...) alla preoccupazione di essere esaminati pubblicamente*;

- si nota l'uso prevalente dell'indicativo presente:

(56) *L'ansia è una risposta fisiologica (...); I sintomi psicologici comprendono (...); Le fobie sono paure specifiche (...); La paura sociale è molto comune e porta alla paura di affrontare situazioni sociali (...);*

- l'uso dei modi indefiniti in maggior misura rispetto alla lingua standard: l'infinito dopo i verbi servili (57) *può risultare, può interferire, possono manifestarsi, possono essere, possono portare, dover scappare, potrebbero non andare*; l'infinito preceduto da una preposizione (58) *pensano di morire, la paura di affrontare, porta ad evitare, utilizzati come modo per sentirsi in controllo, scarsa abilità di gestire*; il gerundio (59) *causando dolore,*

risultando in iperventilazione, manifestandosi in questo caso con mal di testa, portando ad un aumento maggiore dell'ansia;

- l'uso di riflessivi o del si passivante:

(60) *Il disturbo d'ansia generalizzato causa ansia e preoccupazione che possono manifestarsi in diverse situazioni (...); Le persone affette (...) si preoccupano spesso (...); l'attacco si può ripetere in futuro; Le fobie possono manifestarsi nella paura dei luoghi affolatti (...); attività mentali utilizzati come modo per sentirsi in controllo; Si manifestano sintomi come tremore, mal al petto (...);*

La maggior parte delle caratteristiche sopradiscusse contribuiscono al rendere il testo più oggettivo e impersonale, un obbligo del testo medico-scientifico.

b) esercizi che mirano alle caratteristiche lessicali dei testi medico-psicologici:

- individuazione dei tecnicismi (61) *ansia, sintomi, fobia, gastrointestinali, cardiovascolari, iperventilazione, muscoloscheletici, neurologici, sudorazione, nausea, agorafobia, stress post traumatico, disturbo ossessivo compulsivo, attacco di panico* e la trasformazione di frasi del linguaggio medico-psicologico in frasi consuete del linguaggio comune (62) *Quando l'ansia è più severa e duratura può risultare in un disturbo d'ansia – Quando l'ansia è più grave e di durata si può parlare di un disturbo d'ansia; l'ansia può essere un disturbo estremamente debilitante – l'ansia può essere un'indisposizione molto stancante*;

- riconoscimento delle parole d'origine greca (63) *diarrea*, degli anglicismi (64) *Gli effetti posso o risultare in sogni o flashback; il disturbo da stress post traumatico*; e degli acronimi d'origine inglese (65) *Il disturbo d'ansia generalizzato (GAD)* da *Generalised anxiety disorder; il disturboda stress post traumatico (PTSD)* da *Post-traumatic stress disorder; il disturbo ossessivo compulsivo (OCD)* da *obsessive-compulsive disorder*.

Si potrebbe anche mettere in risalto il modo in cui il testo psicologico preferisce gli acronimi inglesi seguiti o anticipati dalla spiegazione italiana dell'acronimo.

Altri tipi di esercizi da proporre potrebbero essere l'identificazione dei sinonimi di vari termini ritrovati nel brano (66) *ansia – preoccupazione, inquietudine, turbamento, angoscia*; *dolore – male, sofferenza*; dei contrari di altri termini (67) *irritabilità – calma, serenità, tranquillità; vigilanza - distrazione, sbadataggine*; esercizi in cui si deve associare ad ogni definizione il termine medico-psicologico adeguato, esercizi in cui si deve indicare il verbo da cui deriva il nome ritrovato nel brano (68) *preoccupazione* da *preoccupare*;*contaminazione* da *contaminare*, oppure riconoscimento di termini derivati con affissi.

c) esercizi per indicare la struttura del testo medico-psicologico. Il testo preso in discussione è un testo descrittivo con una struttura specifica: la definizione e la descrizione di diversi disturbi, i sintomi possibili, varie classifiche, esempi ecc.

I testo si rivolge a lettori con una certa conoscenza dell'argomento, i nuovi concetti essendo introdotti da un capoverso per motivi di chiarezza.

3.4. La sintesi

La quarta tappa della lezione rappresenta l'abilità di argomentare oralmente o in forma scritta. Ecco alcune proposte:

a) Gli studenti vengono divisi a due gruppi e devono presentare alcune ragioni per cui si devono o non si devono curare i disturbi d'ansia. Il dibattito tra i due gruppi, coinvolge tanto le conoscenze grammaticali, quanto le abilità di argomentare, di sostenere e combattere un punto di vista.

b) Lo stesso argomento della cura dei disturbi d'ansia può costituire il tema di un articolo argomentativo. In questa situazione le conoscenze linguistiche e le abilità argomentative vengono messe in pratica per scritto.

3.5. La riflessione

In questa tappa della lezione, gli studenti possono riflettere su aspetti quali il registro, la comunicazione medico-psicologica, le caratteristiche dei testi medico-psicologici, ecc.

3.6. L'azione

L'ultima tappa della lezione fa riferimento alla volontà libera degli studenti di cercare altri testi e soggetti psicologici, altre informazioni aggiuntive sull'argomento.

4. Conclusione

L'intento del nostro lavoro è stato quello di mostrare la ricchezza didattica del testo medico-psicologico, senza avere la pretesa di esaurire tutti gli aspetti che potrebbero essere presi in considerazione in una lezione d'italiano costruita intorno un tale testo.

Tra le attività da svolgere con gli studenti ricordiamo: la produzione a gruppo di un piccolo glossario di termini collegati al linguaggio medico-psicologico, l'uso di un'immagine o di una foto per fare gli studenti indovinare l'argomento del'articolo, la lettura del testo intero, le domande che rimandano alla comprensione globale del testo, le domande mirate alle informazioni specifiche e alle opinioni degli studenti, la struttura dell'articolo psicologico, l'analisi delle caratteristiche sintattiche e lessicali e la trasformazione dei brani del testo psicologico in testi usati nel linguaggio comune.

La ricchezza delle caratteristiche del testo medico-psicologico inglese e italiano, raccomanda il suo uso nell'insegnamento e apprendimento delle due lingue. Lo stesso testo medico-psicologico inglese potrebbe essere un punto di partenza per una futura lezione sul linguaggio specialistico inglese.

Bibliografia

Beccaria, Gian Luigi (a cura di). 1973. *I linguaggi settoriali in Italia*. Milano: Bompiani.

Berruto, Gaetano.1987. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo.* Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Bolelli, Tristano. 2006. *Dizionario etimologico della lingua italiana.* Milano: Antonio Valardi Editore.

Cortelazzo, Michele. 1994. *Lingue speciali. La dimensione verticale.* Padova: Unipress.

Diadori, P., Palermo, M., Froncarelli, D. 2009.*Manuale di didattica dell'italiano L2*. Perugia: Guerra.

De Mauro, Tullio. 1970. *Storia linguistica dell'Italia unita.* Bari: Laterza.

Harper, A. Douglas. 2001-2016. *Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com) (consultato il 3/06/2016)

Holden, Susan. 1992. *English for Specific Purposes.* London: MacMillan Publishers.

Hutchinson, Tom, Waters, Alan.2006. *English for Specific Purposes. A learning – cantered approach.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kennedy, Chris, Bolitho, Rod. 1991. *English for Specific Purposes.*London: MacMillan Publishers.

Madincea Paşcu, Silvia. 2014. *Il testo giornalistico nella glottodidattica dell'italiano* in Pîrvu Elena (a cura di), *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana* (Atti del V Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 20-21 settembre 2013). Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 435-443.

Madincea Paşcu, Silvia. 2015. *Il testo giuridico nella glottodidattica dell'italiano* (a cura di), *La lingua e la letteratura italiana in prospettiva sincronica e diacronica* (Atti del VI Convegno

internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 19-20 settembre 2014). Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 385-396.
Milioni, Georgia, Drakouli Athanasia. 2014. *Lingue speciali e settoriali in italiano. "Istruzioni per l'uso"*, vol. I, (a cura di Mauro Pichiassi e Carmela Pietrosanto). Atene: Disigma Publications.
Pianigiani, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (www.etimo.it) (consultato il 3/06/2016)
Serianni, Luca. 2003. *Italiani scritti.*Bologna: Il Mulino.
Serianni, Luca. 2005.*Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*. Milano: Garzanti.
Short, Jane. 2010. *English for Psychology.*Reading: Garnet Education Publishing.
Sobrero, Alberto A. 1993. *Introduzione all'italiano contemporaneo*. Roma-Bari: Laterza.
Wulff, Henrick R. 2004. "The Language of Medicine", in *Journal of the Royal Society of Medicine*, 97 (4), p. 187–188. (http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079361/) (consultato il 10/09/2015)

Fonti

Psicologia Londra.com (La rete degli psicologi italiani a Londra e in UK) http://psicologialondra.com (consultato il 01/09/2015)

Allegato

I disturbi d'ansia

L'ansia è una risposta fisiologica normale e naturale di cui tutti noi abbiamo esperienza. L'ansia infatti è una risposta evolutiva che ci aiuta a evitare situazioni che potrebbero metterci in pericolo. Tuttavia, quando l'ansia è più severa e duratura può risultare in un disturbo di ansia e interferire negativamente sulla vita di una persona. Ci sono diversi sintomi dell'ansia in quanto può avere effetto su diversi sistemi corporei. I sintomi infatti possono essere gastrointestinali, causando diarrea o costipazione, cardiovascolari risultando in iperventilazione, muscoloscheletici causando dolore e infine neurologici manifestandosi in questo caso con mal di testa o giramenti di testa. I sintomi psicologici comprendono preoccupazioni eccessive, irritabilità, calo di concentrazione e stanchezza. Infine, gli effetti comportamentali possono portare all'evitamento di determinate situazioni, ad avere compulsioni o a dover scappare da situazioni che producono ansia. A causa dei numerosi sintomi provocati, l'ansia può essere un disturbo estremamente debilitante.

Ci sono diverse categorie di disturbi d'ansia:

Il disturbo d'ansia generalizzato (GAD) causa ansia e preoccupazione che possono manifestarsi in diverse situazioni e per i più svariati motivi. Per questo, può essere molto difficile capirne la causa. Le persone affette da GAD si preoccupano spesso di cose che potrebbero non andare per il verso giusto e delle loro scarsa abilità di gestire tali situazioni. Sintomi psicologici e fisiologici fanno spesso parte di questo disturbo.

Gli attacchi di panico possono accompagnare diversi disturbi di ansia causando molta preoccupazione che l'attacco si possa ripetere in futuro. L'attacco di panico è un'improvvisa eccitazione di estremo terrore e paura non appropriato alla situazione. Si manifestano sintomi come tremore, male al petto, sudorazione e nausea. Le persone che attraversano un attacco di panico pensano spesso di morire a causa della sua intensità.

Le fobie sono paure specifiche descritte come irrazionali, eccessive e persistenti. Ad esempio possono manifestarsi nella paura dei luogi affollati (agorafobia). La fobia sociale è molto comune e porta alla paura di affrontare situazioni sociali e alla preoccupazione di essere esaminati pubblicamente. Altre fobie sono la paura dei ragni, del sangue, le vertigini etc. Questa eccessiva paura porta spesso ad evitare determinate situazioni portando ad un aumento ancora maggiore dell'ansia.

Il disturbo da stress post traumatico (PTSD) si sviluppa in seguito ad un evento angosciante come un incidente o un'esperienza di abuso. Gli effetti del PTSD possono risultare in sogni o flashbacks in cui l'esperienze viene nuovamente vissuta oltre a portare a pensare costantemente al trauma, al torpore emotivo, o all'irritabilità e alla vigilanza.

Il disturbo ossessivo compulsivo (OCD) risulta in pensieri ossessivi e comportamenti compulsivi causati da livelli di ansia molto elevati. I pensieri ossessivi sono immagini e idee ricorrenti e indesiderate su cui non si ha alcun controllo. Queste immagini e idee possono essere, tra molte altre, paure di contaminazione o di lesioni personali. Le compulsioni che ne risultano sono comportamenti ripetitivi o attività mentali utilizzati come modo per sentirsi in controllo della situazione.

Psicologia Londra.com (La rete degli psicologi italiani a Londra e in UK) http://psicologialondra.com/

Oana SĂLIŞTEANU
(Università di Bucarest)

Vita e *Morte* commentate nei proverbi italiani e romeni

Abstract: **(*Life* and *Death* Commented in Italian and Romanian Proverbs).** The review of tens of dictionaries of Italian and Romanian proverbs led us to the conclusion that there are a lot of similar comments about *Life* and *Death* in the paroemiological heritage of both languages. The present work tries first to identify the main ideas shared by the two consistent *corpora* of proverbs and provides rich examples of equivalent Italian and Romanian comments concerning life (its shortness, its value, man's will to live) and death (its unique, impredictable, undefeatable essence). On the other hand, the paper tries to descover the various shades of paroemiological interpretation typical to each language (as in Rom. *pe cine nu-l laşi să moară nu te lasă să trăieşti* or *şi-a trăit traiul, şi-a mâncat mălaiul* or in It. *i morti aprono gli occhi ai vivi* or *un bel morir tutta la vita onora*). We have also noticed the coexistence of contradictory proverbs treating the same topic in two opposite ways, such in *mal per chi va, peggio per chi resta* vs. *povero chi muore, ché chi resta fa gioco e festa*. Short considerations will also be made about some excellent linguistic and poetic devices that proverbs make use of such as synonymic pairs, pun-upon-words, metaphors, ironic procedures, humour sources etc.

Keywords: *life, to live, death, to die* in Italian and Romanian, proverbs, contradictory comments.

Riassunto: In base allo spoglio di decine di raccolte di paremie italiane e romene, abbiamo notato che le centinaia di schede tematiche legate alla vita e alla morte trovano abbondanti equivalenti e varianti espressive nella lingua di confronto. Infatti, il presente contributo si propone prima di tutto di individuare e di illustrare con generosi esempi le principali idee che accomunano i due domini paremiaci con riferimento alla vita (brevità, valore, voglia di vivere ecc.) e alla morte (unicità, ineluttabilità, imprevedibilità ecc.). Il lavoro tenta inoltre di mettere in luce gli accenti particolari, non riscontrabili nell'altra lingua, che i proverbi di ciascun idioma propongono in merito (si vedano per il romeno *pe cine nu-l laşi să moară nu te lasă să trăieşti* o *şi-a trăit traiul, şi-a mâncat mălaiul* o per l'italiano *i morti aprono gli occhi ai vivi* o *un bel morir tutta la vita onora*). Verranno presi in analisi anche i non pochi casi in cui coesistono commenti contraddittori circa lo stesso argomento sia nei proverbi italiani che in quelli romeni (*mal per chi va, peggio per chi resta* vs. *povero chi muore, ché chi resta fa gioco e festa).* Il lavoro chiude con un breve commento sui procedimenti linguistici e poetici presenti nelle paremie (gioco dei sinonimi, chiasmi, bisticci, metafore, ironie, fonti di umorismo).

Parole-chiave: *vita, vivere, morte, morire* in entrambe le lingue, proverbi, commenti contraddittori

Come anche altri contributi anteriori, la nostra breve ricerca si propone un'impostazione tematica (la presenza della *vita* e della *morte* nei proverbi) e un confronto dei commenti che le due culture ne offrono in proposito. Partendo dallo spoglio delle decine di dizionari dei proverbi italiani, abbiamo prima di tutto notato che l'argomento scelto trova abbondanti equivalenti in romeno e per prima cosa abbiamo cercato di rintracciare le idee che le due lingue esprimono in merito in maniera simile. Ne abbiamo individuato almeno dodici che elencheremo di seguito, illustrandoli con generosi esempi. Metteremo prima in luce le modalità espressive della materia paremiaca italiana, poi quelle romene e poi i casi in cui i proverbi della prima lingua trovano buoni equivalenti, anche formali, nella seconda lingua.

I.1. La vita è preziosa, la morte invece mai desiderata, sempre rimandata. L'italiano commenta quest'idea fondamentale in proverbi come: *ogni cosa è meglio che la morte* [Guerini, 254]; *il mondo è duro a lasciare* [DP, 150]; *meglio un sagrestano vivo che un papa morto* [GDPI, 309]; *piuttosto cane vivo che leone morto* [GDPI, 407]; *i vivi sono*

migliori dei morti [Cibotto, 45]; *a pagare e a morire si è sempre in tempo* [MiniDP, 375]; *chi muore esce d'affanni, ma tutti si vuol viver cent'anni* [Selene, 188]; *a palate i guai, e la morte mai* [MiniDP, 377] ecc. In romeno incontriamo proverbi come: *omul cât să-mbătrânească, tot cere să mai trăiască* [DPZR, 130] "per quanto fosse vecchio l'uomo, desidera ancora vivere"; *mai bine să mor mâine, nu azi* [DPZ, 28] "meglio che muoia domani, non oggi"; *zilele omului sunt numărate* [DPR, 133] "i giorni dell'uomo sono contati"; *nu muri înainte de moarte* [DPC, 208] "non morire prima della morte"; *mai bine ţăran viu decât împărat mort* [DPZ, 28] "meglio un contadino vivo che un re morto". C'è equivalenza fra le due lingue in casi come i seguenti: *meglio un asino vivo che un dottore morto* [GDPI, 309] e *decât un înţelept mort, mai bine un măgar viu* [Cuceu, 212]; *tutti si lamentano, ma nessuno vuol morire* [Bocca, 81] e *cât de rău să trăiască omul, tot nu se îndură să moară* [DPZ, 28]; *la morte ci ha a trovar vivi* [Falassi, 187] e *decât să trăieşti murind, mai bine să mori trăind* [Cuceu, 217].

I.2. La morte chiude il ciclo naturale della vita ed è un debito comune. Lo commenta l'italiano in *tutti siam nati per morire* [GDPI, 515]; *una volta per uno tocca a tutti* [GDPI, 522]; *oggi a me, domani a te* [Selene, 189]; *ci ha dato una vita, gli dobbiamo una morte* [DP, 148]; *terra innanzi e terra poi* [MiniDP, 599]; *si comincia a morire quando si nasce* [Selene, 189]; *la vita e la morte sono in mano di Dio* [MiniDP, 378] e il romeno in *câte în lume se nasc mor toate* [GP, 18] "tutto quello che nasce è destinato a morire"; *cine trăieşte trebuie să şi moară* [Gheorghe, 267] "chi vive deve anche morire"; *cine a văzut lumea şi soarele trebuie să vadă şi moartea* [Cuceu, 212] "chi ha visto il mondo e il sole deve vedere anche la morte"; *omul nu trăieşte cât lumea* [DPZR, 29] "l'uomo non campa quanto il mondo"; *câte flori sunt pe pământ, toate se duc în mormânt* [DPZ, 28] "tutti i fiori che sono in terra arriveranno sotto terra"; *fiecare-i dator cu o moarte* [DPR, 89] "ciascuno è debitore di una morte"; *pământul te naşte, pâmântul te creşte, pământul te mistuieşte* [DPZ, 29] "la terra ti partorisce, la terra ti accudisce, la terra ti inghiottisce"; *omul are şi moarte şi viaţă* [Hinţescu, 126] "all'uomo spetta ugualmente morte e vita". Anche in questa categoria abbiamo trovato almeno tre proverbi formalmente simili: *chi nasce convien che muoia* [Gheorghe, 268] e *ce se naşte moare* [DPZ, 27]; *dalla terra nasciamo, alla terra torniamo* [DP, 148] e *ţărână eşti, în ţărână te vei întoarce* [GP, 18]; *la morte è un debito comune* [Selene, 189] e *cu o moarte suntem toţi datori* [Gheorghe, 267].

I.3. Arrivo inaspettato della morte. Le immagini suggerite dai proverbi italiani superano i limiti della vita contadina e alludono anche allo spazio aristocratico delle buone creanze, in cui nessuno, neanche la morte, dovrebbe accedere senza invito: *la morte non ha creanza* [DP, 147]; *la morte arriva senza invito* [GDPI, 321] ; *la morte non ha calendario* [DPI, 315]; *la morte non ha lunario* [GDPI, 320] ; *la morte è di casa Nonsisà* [GDPI, 320]; *oggi in gran pompa, domani nella tomba* [GDPI, 362]; *bello, sano in corte, ed eccoti la morte* [MiniDP, 63]; *oggi in piazza, domani nella cassa* [da morto] [DP, 147]; *morte certa, ora incerta* [Malizia, 87]; *chi gode muore e chi patisce stenta a morire* [Selene, 189]; *morte e padrone non domandare quando viene* [MiniDP, 378].

Il romeno commenta il fatto che *moartea nu vine la noi când o chemăm* [DPZ, 199] "la morte non arriva quando la chiamiamo"; *de-ar şti omul când are să moară şi-ar săpa groapa singur* [DPZ, 28] "se l'uomo sapesse quando arriva la morte, si scaverebbe la fossa da solo". Anche qui non mancano le paremie equivalenti: *la morte viene quando meno s'aspetta* [DPI, 315] e *moarte nu spune când vine* [DPR, 89] ; *quando siam contenti, si muore* [GDPI, 434] e *când gândeşti că trăieşti bine, atuncea e vai de tine* [Cuceu, 320]; *oggi*

ci sei, domani te ne vai via [DP, 147] e *azi eşti, mâine nu eşti* [DPZ, 27]; *oggi in figura, domani in sepoltura* [GDPI, 362] e *azi pe pământ, mâine in mormânt* [DPR, 123].

I.4. La morte è unica, irrimediabile e senza ritorno. Lo dicono proverbi italiani con profondi riecheggiamenti biblici come: *fuor dal sepolcro non uscì che Lazzaro* [GDPI, 261] ; *Gesù, Gesù, chi muore non c'è più* [Selene, 188]; *a tutto c'è rimedio fuorché alla morte* [Guerini, 253]; *tutto muore al mondo, tranne la morte* [Selene, 188]; *a mal mortale, né medico, né medicina vale* [GDPI, 47]; *a chi muore, terra addosso* [Malizia, 88]. Ecco anche le versioni romene di quest'idea: *ce înghite pământul viaţă nu mai are* [Cuceu, 337] "ciò che la terra inghiottisce non ha più vita"; *o moarte are omul* [DPZ, 29] "di una sola morte gode l'uomo"; *o dată moare omul* [Cuceu, 216] " l'uomo muore una volta sola"; *moartea nu mai are moarte cât o fi pământul* [Gheorghe, 266] "la morte non conosce la morte finché il mondo è mondo" ; *fără leac numai moartea la muritori este* [DPZ, 28] "nei mortali, solo la morte non si può curare"; *numai sapa şi lopata i-o fi leacul* [DPZ, 31] "ormai solo la zappa e la pala sono la sua cura". Potremmo considerare inoltre i casi di evidente similitudine tra *la morte è una cosa che non si può far due volte* [MiniDP, 204] e *o dată am să mor, nu de două ori* [DPZ, 31] ; *i morti non tornano* [Guerini, 255] e *mortul de la groapă nu se mai întoarce* [PZG, 52]; *a tutto c'è rimedio fuorché alla morte* [MiniDP, 509] e *numai moartea-i fără leac* [Gheorghe, 266].

I.5. La morte naturale ha sempre una causa. Nella posata comunità rurale, la morte arriva sempre come esito naturale di una malattia; di conseguenza, nessuna delle lingue commenta la morte violenta, la quale viene stimata rara e contro natura: *la morte vuole la scusa* [DP, 147]; *non va morto alla busa (buca) se non ha la sua scusa* [DP, 147]; *nu-i viaţă fără vină şi moarte fără pricină* [DPZR, 130] "non c'è vita senza ragione, né morte senza cagione"; *boală lungă, moarte sigură* [Cuceu, 212] " malattia lunga, morte sicura". In maniera paragonabile si commenta la morte nella coppia *non viene morte senza occasione* [DP, 147] e *moarte fără bănuială şi nuntă fără vorbe nu se poate* [DPZ, 28**].**

I.6. La morte è accomunante e portatrice di pace. *La morte tutto agguaglia* [GDPI, 321]; *uomo morto non fa guerra* [MiniDP, 379]; *cane morto non morde* [Guerini, 255]; *sei piè di terra ne uguaglia tutti* [GDPI, 321]; *morta la serpe, spento il veleno* [Selene, 189]; *dopo morti, tutti si puzza a un modo* [GDPI, 321]; *una pietra quadra pareggia tutti* [DP, 149]; *la morte guarisce tutti i mali* [Selene, 188]; *al serrar degli occhi si saldano i conti* [GDPI, 45]; *la morte pareggia tutte le partite* [Selene, 188]; *fanno del male i vivi, ma non i morti* [PT, 174]. In romeno si dice *viaţa urăşte, iar moartea împacă* [DPC, 277] "la vita porta rancore, la morte conciliazione"; *moartea potoleşte pe toată lumea* [Cuceu, 212] "la morte appaga tutti"; *cine moare nu mai mişcă* [Gheorghe, 138] "chi muore non muove più"; *moartea le închide gura la toţi* [DPR, 89] "la morte chiude la bocca a tutti". Anche in questa categoria troviamo un proverbio italiano con un buon equivalente in romeno: *la morte pareggia tutti* [DPI, 315] e *moartea îi împacă pe toţi* [DPZ, 28].

I.7. La morte non risparmia nessuno. Sono numerosi i proverbi italiani di questa categoria che fanno largo uso della rima e delle allusioni alle corti, ai giochi: *la morte non perdona al forte* [Gheorghe, 268]; *la morte non sparagna re di Francia, né di Spagna* [GDPI, 320]; *la morte prende tutto, bello e brutto* [Bocca, 81]; *di sicuro non c'è che la morte* [MiniDP, 377]; *alla fin del gioco tanto va nel sacco il re quanto la pedina* [PT, 173]; *oggi a me, domani a te* [DP, 147]; *la morte non guarda in faccia nessuno* [Guerini, 254]; *l'eccelse e umil porte batte ugualmente morte* [Guerini, 254]. L'idea viene commentata anche da due detti romeni: *moartea nu alege* [PZR, 140] "la morte non fa scelte"; *moartea*

nu iartă pe nimeni [Gheorghe, 267] "la morte non perdona nessuno". Abbiamo rintracchiato una coppia mista di proverbi che fanno similmente ricorso alla rima o all'eufonia: *la morte è bella perché non risparmia né ricco, né poverella* [Malizia, 90] vs. *mor întocmai ca tot omul, şi bogatul, ca şi robul* [DPR, 90].

I.8. I morti e il lutto. Interessante il fatto che le paremie italiane commentano, da un lato, l'ineluttabilità della morte e della sofferenza dei sopravvissuti (*tutto quanto finisce in una lagrima di pianto* [Malizia, 87]; *morte non cessa per versar di pianto* [DPI, 316]), e dall'altro canto il carattere effimero e passeggero del lutto: *pianto per la moglie morta dura fino alla porta* [DPI, 406]; *dei morti se ne parla tre giorni* [DP, 151]; *nessun dolore dura dopo la sepoltura* [DP, 152]; *morti una volta, non ci si pensa più* [Falassi, 185]; *niente s'asciuga così presto come le lagrime* [GDPI, 334]. Sorprendentemente, il tema è invece inesistente nei corpora romeni, ad eccezione di *lacrimile nu s-ar mai usca, dacă morţii nu s-ar uita* [DPZ, 28] "le lagrime non secherebbero, se i morti non si dimenticherebbero", ciò che l'italiano esprime con *pianto per morto, pianto corto* [MiniDP, 379].

I.9. Pensare alla morte, temere la morte. Tanti proverbi italiani e romeni sanciscono in formule sintetiche i precetti cristiani del *memento mori: quegli tiene gran prudenza che alla morte sempre pensa* [Selene, 188]; *temere la morte è peggio che morire* [Selene, 188]; *migliore diventerai, se alla morte penserai* [Selene, 188]; *povero chi desidera la morte, più povero chi la teme* [Selene, 188]; *la morte non si deve né desiderare, né temere* [Selene, 188]; *a chi crede non duole la morte* [MiniDP, 377]; *chi pensa ogni giorno di dover morire, non può mai fallire* [Selene, 188]; *chi teme la morte, non stima la fama* [MiniDP, 377]. In romeno troviamo *numai proştii se tem de moarte* [DPZR, 129] "solo gli stupidi temono la morte"; *moartea nu vine la om atunci când o cheamă, ci aleargă la dânsul când de ea nu-i e teamă* [Hinţescu, 205] "la morte non arriva da colui che la chiama, ma da colui che non la teme; *cine se teme de moarte şi-a pierdut viaţa* [DPC, 87] "chi teme la morte ha perso la vita"; *moartea ocoleşte pe cel viteaz* [PZR, 140] "la morte scansa il coraggioso". Il proverbio romeno *de moarte nu te teme şi de viaţă nu fi cu grijă* [DPZR, 131] "non temere la morte e prenditi cura della vita" trova un equivalente più schietto e colloquiale nel simpaticissimo *mangia bene e caca forte e non aver paura della morte* [GDPI, 299].

I.10. I morti nella memoria dei vivi. Le sentenze popolari commentano con rammarico ben due atteggiamenti dei vivi di fronte ai loro defunti: il fatto che spesso vengono dimenticati (*dacă omul cade, îi piere şi umbra* [DPZ, 28] "se l'uomo cade, perisce anche la sua ombra"**;** *i morti e gli andati presto sono dimenticati* [Guerini, 255]; *i benefizi dei morti van presto in fumo* [MiniDP, 379]) e il dovere di conservarne sempre un pio ricordo e di non sparlare sul loro conto (*al morto non si deve far torto* [GDPI, 41]; *temi i vivi e rispetta i morti* [Selene, 189]; *al leone morto non si svelga la barba* [GDPI, 42]; *non flagellare il morto, non litigare il torto* [Gheorghe, 189]; *de morţi nu trebuie să vorbeşti decât de bine* [Gheorghe, 188]; *să nu mai dezgropăm morţii* [Cuceu, 213], *moare calul, îi rămâne şaua; moare omul, îi rămâne numele* [Hinţescu, 111] "muore il cavallo, ne rimane la sella; muore l'uomo, ne rimane il nome"; *pe leul mort şi şoarecii se caţără* [DPC, 57] "sul leone morto si arrampicano i topi"). Solo in area italiana abbiamo incontrato un proverbio che commenta in maniera individualistica il bisogno di tenersi lontano dagli argomenti tristi (*non si rammentano i morti a tavola* [MiniDP, 379]. Sono comparabili come messaggio e formulazione esempi come *al morto non si deve far torto* [Guerini, 255] e *morţii nu se vorbesc de rău* [DPZ, 29]; *morto il leone, fino le lepri gli fanno il salto* [DPI, 316] e *când*

leul e mort, iepurii-i sar în spinare [DPC, 57]; *chi non può viver dopo morte, non è vissuto* [GDPI, 156] e *numai când moare omul se cunoaşte ce a fost* [DPZR, 129].

I.12. La morte e i beni terreni. Sorprendentemente, questo argomento è molto più presente nelle raccolte di proverbi romeni: *strânge omul ca furnica, când moare nu ia nimica* [DPZ, 30] "l'uomo accumula come la formica, ma quando muore non prende niente con sé"; *cât de bogat să fii, la moarte nimic cu tine nu poţi lua* [DPR, 89] "per quanto ricco fosse qualcuno, niente porterà con sè al momento della morte"; *gol ai venit, gol te duci, cu tine de-aici nimic nu duci* [DPZR, 128]"nudo sei venuto, nudo se ne andrai, niente con te ti porterai"; *moartea nu vrea să şţie de averi, de bogăţie* [DPR, 89]"la morte non ne vuol sentire dei possedimenti e delle ricchezze". La sentenza italiana invece è di una sintetica poeticità: *l'ultimo vestito ce lo fanno senza tasche* [DPI, 519].

II. Commenti contraddittori sulla morte e la vita. Le ricerche sui corpora proverbiali svolte lungo gli anni ci confermano l'ipotesi circa i non pochi i casi in cui lo stesso identico argomento viene commentato da due punti di vista totalmente opposti, ciò che mette in crisi l'affidabilità dei verdetti e dei consigli che spesso i proverbi esprimono. Il fenomeno è meno riscontrabile nel corpus romeno (si veda l'esempio in cui, nonostante le sciagure, si esalta la vita vs. quello in cui, per le troppe sciagure, si invoca la morte: *cât de rău să trăiască omul, tot nu se îndură să moară* [DPZ, 28] "per quanto fosse misera la vita, l'uomo non si decide di morire" vs. *decât viaţă cu necaz, mai bine moarte într-un ceas* [DPZR, 130] "piuttosto che vita piena di stenti, meglio la morte in un'ora"). Incontriamo invece frequenti commenti contraddittori nei proverbi italiani: *non è un peggio male che quello della morte* [DP, 150] vs. *non è vero che la morte è il peggiore di tutti i mali* [DP, 151]; *chi prima nasce, prima muore* [DP, 148] vs. *la morte non guarda solamente al libro de' vecchi* [MiniDP, 378]; *chi pensa alla morte, muore due volte* [DP, 150] vs. *beato chi pensa alla morte una volta al giorno* [DP, 150]; *non potrà mai godere un giorno, chi teme di dover morir domani* [Selene, 332] vs. *più penserai che devi morire, meglio vivrai* [Selene, 332]; *meglio un mal campare che un buon morire* [DP, 150] vs. *è meglio morire che mal campare* [DP, 151]; *mal chi va, peggio chi rimane* [MiniDP, 329] vs. *povero chi muore, ché chi resta fa gioco e festa* [DP, 152]; *tanto è morir di male, quanto d'amore* [MiniDP, 331] vs. *delle pene d'amore, si tribola e non si more* [MiniDP, 32].

III. Temi riscontrabili solo o piuttosto nei proverbi italiani. In quello che segue ci proponiamo di individuare quegli accenti tematici che non vengono condivisi dalle due culture popolari, ma che sono specifici solo ad uno spazio romanzo. Tra le paremie della Penisola, identifichiamo almeno sei argomenti che non trovano riscontro nello spazio carpatico:

1. l'ineluttabilità della morte: *la morte quando bussa, bussa* [DP, 147]; *va dove ti pare, la morte ti scoverà* [Selene, 189]; *contro la morte non v'è cosa forte* [Guerini,253]; *contro la morte non vale armatura* [GDPI, 200]; *quando la campana ha suonato, è inutile dir di no* [GDPI, 426]; *quando viene la comare, di riffe o di raffe bisogna andare* [MiniDP,138]; *al mazzier di Cristo non si tien mai porta* [Selene, 188]; *quando viene l'ora, né medico, né ventura* [GDPI, 437]; *contro la morte non valgono né i muri né le porte* [Guerini, 253]; *la morte non riceve alcuna scusa* [DPI, 315]; *da tutto puoi scappare, ma dalla morte no* [DP, 148] ecc.

2. l'approccio egocentrico della morte: *morto io, morto il mondo* [MiniDP, 379]***;*** *morto io, accidenti a chi resta!* [DPI, 317]; *morte tua, vita mia* [DPI, 316]; *morto io, morti tutti* [DPI, 317] ecc.

3. la morte e l'età dell'uomo: *la morte non guarda solamente al libro dei vecchi* [MiniDP, 378]; *si muore giovani per disgrazia e vecchi per dovere* [Selene, 189]; *al macello van più capretti giovani che vecchi* [GDPI, 44]; *muore giovane colui che al cielo è caro* [Guerini, 252]; *muor giovane chi è caro agli dei* [DPI, 317]; *morire è il pan dei vecchi* [GDPI, 319]; *di giovani ne muore qualcuno, ma di vecchi non ne campa nessuno* [Guerini, 252]; *più che vecchi non si campa* [MiniDP, 639]**;** *morte desiderata, lunga vita* [DPI, 316]; *morte desiderata, cent'anni per la casa* [Guerini, 253] ecc.

4. la morte e la qualità della vita: *la morte è lo specchio della vita* [DPI, 315]; *dimmi la vita che fai e ti dirò la morte che farai* [Falassi, 183]; *chi ben vive, ben muore* [DP, 151]; *tal si vive, tal si muore*[DP, 151] ecc.

5. la morte eroica: *un bel morir tutta la vita onora* [GDPI, 79]; *una buona morte compensa una cattiva vita* [GDPI, 79]; *chi per patria muor, vissuto è assai* [DP, 151] ecc.

6. la morte altrui può giovare*: i morti aprono gli occhi ai vivi* [GDPI, 321]; *morte tua, vita mia* [DPI, 316]; *alle lagrime di un erede è ben matto chi ci crede* [Selene, 189]; *da vivo nessun profitto e da morto tutto* [MiniDP, 379] ecc.

IV. Temi riscontrabili solo o piuttosto nei proverbi romeni. Il loro numero è minore rispetto a quelli analizzati in precedenza, perché minore rispetto alla mole, e molto meno differenziata, è la materia stessa raccolta nei dizionari dei proverbi romeni.

1. morte e nozze: *nu se poate moarte fără pricină şi nuntă fără bănat* [DPC, 208] "non c'è morte senza cagione, né nozze senza ragione"; *de moarte şi de nuntă nimeni niciodată nu poate fi gata* [DPZ, 28] "per la morte e per le nozze nessuno mai è preparato"; *moarte fără râs şi nuntă fără plâns nu se poate* [Hinţescu, 111] "non c'è morte senza riso, né matrimonio senza pianto"; *la însurătoare şi la moarte nu se poate să n-ai parale* [DPZR, 131] "per le nozze e per i funerali ci vogliono sempre soldi in tasca"; *mai bine să te însori de două ori decât să mori o dată* [DPZR, 131] "meglio sposarti due volte, che morire una volta sola".

2. morte e dignità: *mai bine mort decât cu ruşinea în nas* [DPC, 179] "meglio morire che patire la vergogna"; *mai bine moarte cinstită decât viaţă necinstită* [DPZR, 131] "meglio una morte onesta che una vita disonesta".

3. il troppo stroppia (anche nelle buone opere): *pe cine nu-l laşi să moară nu te lasă să trăieşti* [Cuceu, 217] "chi non lasci morire non ti lascerà vivere".

V. Brevi osservazioni sui procedimenti stilistici e poetici adoperati nei proverbi selezionati. La tanto ricca materia proverbiale schedata nelle due lingue ci invita ad ammirare le squisite trovate stilistiche che rendono le paremie ancor più vivide e affascinanti.

Prima di tutto va notato, anche in questo contesto, il frequente ricorso alla rima e alle strutture prosodiche (*chi muore esce d'affanni, ma tutti si vuol viver cent'anni* [Selene, 188]; *câte flori sunt pe pământ, toate se duc în mormânt* [DPZ, 28]; *oggi in figura, domani in sepoltura* [GDPI, 362]; *nu e viaţă fără vină şi moarte fără pricină* [DPZR, 130]; *pianto per la moglie morta dura fino alla porta* [DPI, 406] ecc.).

Da non trascurare i numerosi sostituti metaforici e metonimici per *la morte* e le squisite immagini allegoriche che i proverbi e i modi di dire propongono: rom. *numai sapa şi lopata i-o fi leacul* [DPZ, 31] "la sua cura è ormai la zappa e la pala"; *se sfârşeşte untdelemnul din candelă* [DPC, 251] "l'olio del lumicino sta per finire"; *a ajuns oale şi ulcele* [DPZ, 30] "è diventato l'impasto di terracotta"**;** *alla fin del gioco tanto va nel sacco il re quanto la pedina* [PT, 173]; *la morte pareggia tutte le partite* [Selene, 188]; *una pietra quadra pareggia tutti* [DP, 149]; *l'ultimo vestito ce lo fanno senza tasche* [DPI, 519];

quando viene la comare, di riffe o di raffe bisogna andare [MiniDP,138]; *al mazzier di Cristo non si tien mai porta* [Selene, 188] ecc.

Spettacolari, soprattuto nelle paremie italiane, le enumerazioni (*la morte è il sonno dei buoni, il terror dei ricchi, il ricovero dei poveri e la consolazione dei tribolati* [Selene, 188]), le strutture binarie, le simmetrie, i giochi antonimici, i calembours (*tutti nascono piangendo e nessuno muore ridendo* [Selene, 188]; *oggi in figura, domani in sepoltura* [GDPI, 362], l'equivalente di *azi pe pământ, mâine in mormânt* [DPR, 123]; *l'eccelse e umil porte batte ugualmente morte* [Guerini, 254]; *i morti aprono gli occhi ai vivi* [GDPI, 321], *la morte è di casa Nonsisà* [GDPI, 320]) ecc.

VI. L'umorismo e l'ironia nei proverbi italiani e romeni. Più si leggono raccolte di sentenze popolari, più si è affascinati dall'impareggiabile umorismo dei due popoli. L'ironia dei detti romeni sa sempre di bonarietà contadina (*numai sapa şi lopata i-o fi leacul* [DPZ, 31] "a curarlo, d'ora in poi solo la zappa e la pala"; *numai de nu i-ar muri mulţi înainte* [Zanne, 195] "non morissero tanti prima di lui!"; *bun om, păcat că mor alţii înaintea lui* [DPZ, 31] "che brava persona, peccato che muoiano altri prima di lui"; *morţii nu vorbesc, dar multe poţi afla de la un priveghi* [DPC] "i morti non parlano, ma quante nuove si possono sapere alla veglia del morto!"). L'umorismo italiano è spesso più acido e campanilistico (*si muore anche a Roma* [Cibotto, 32]; *meglio un morto in casa che un pisano all'uscio* [DPI, 305]; *dopo morti, tutti si puzza a un modo* [GDPI, 321], *anche la morte non si ha gratis: ci costa la vita* [Selene, 188]; *la morte non prende all'uomo che la vita* [Selene, 188]; *a cacciar un morto, ce ne vuol quattro; a cacciare un vivo ce ne voglion ventiquattro* [MiniDP, 379]) e spesso assume divertentissimi accenti lapalissiani (*i vivi sono migliori dei morti* [Cibotto, 45]; *chi muore, muore* [Cibotto, 45], *se mio nonno non moriva, ancora campava* [Cibotto, 50]).

Bibliografia

ALAIMO, Emma (2006), *Proverbi siciliani,* Firenze: Giunti [PS] .

APRILE, Gianluca (2008), *Italiano per modo di dire,* Firenze: Alma Edizioni.

BELTRAM, Z. F. / MALATON, Z.N. (1978), *Proverbi friulani,* Milano: Giunti Martello.

BENVENUTI, Stefano / DI ROSA, Salvatore eds., (1980), *Proverbi italiani,* Bologna: Club degli Editori [PI].

BOCCA, Claudio (2004), *Proverbi e dizionario piemontesi,* Roma: Newton & Compton Editori [Bocca].

BOGGIONE, Valter / MASSOBRIO, Lorenzo (2007) *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi,* Torino: UTET. [DP].

BOTEZATU, Grigore / HÂNCU, Andrei eds. (2003), *Dicţionar de proverbe şi zicători româneşti,* Ediţia a III-a. Bucureşti: Litera Internaţional, Chişinău: Litera [DPZR].

BUCĂ, Marian (2007), *Dicţionar de expresii româneşti,* Bucureşti: Vox [DER].

CAROLLO, Sabrina (2008) *La vera storia di 400 frasi celebri e modi di dire,* Firenze: Giunti Demetra [Carollo].

CARTALEANU, Tatiana / COSOVAN, Olga / CARTALEANU, Elena (2007), *Dicţionar de proverbe comentate,* Chişinău: I.E.P. Ştiinţa [DPC].

CASADEI, Federica (1996), *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano,* Roma: Bulzoni Editore.

CĂRARE, Valentina, ed. (2008), *Dicţionar de proverbe româneşti,* Bucureşti: Editura All [Cărare]

CIBOTTO, Gian Antonio / DEL DRAGO, Giovanni (1996). *Proverbi romaneschi,* Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.

COSTESCU, Eugen (1979), *Dicţionar frazeologic român-italian*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică [DFRI].

CRAICI, Laura (2001), *Dizionario dei modi di dire,* Milano: A.Vallardi [Craici].

CUCEU, Ion (2006), *Dicţionarul proverbelor româneşti. 7777 texte din dicţionarul tezaur al paremiologiei româneşti,* Bucureşti-Chişinău: Litera International [Cuceu].

CUNSOLO, Felice (2004), *Proverbi siciliani commentati. Detti e modi di dire della tradizione popolare,* Palermo: Harel Edizioni, Rusconi Libri [PSC].

DI ROSA, Benvenuto (1980), *Proverbi italiani per regioni,* Milano: Club degli Editori [PIR]

DUDA, Gabriela / GUGUI, Aglaia / WOJCICKI, Marie Jeanne (1985), *Dicţionar de expresii şi locuţiuni ale limbii române,* Bucureşti: Editura Albatros [DELLR].

DUTTO, Alessandro ed. (2005), *La storia l'è bela. Leggende, proverbi, canzoni della tradizione piemontese,* Cuneo: Araba Fenice, Boves [Dutto]

FALASSI, Alessandro (1990), *Proverbi toscani commentati,* Bologna: Edizioni Mida [PTC]

GHEORGHE, Gabriel (1986), *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice,* Bucureşti: Editura Albatros [Gheorghe].

GIUSTI, Giuseppe / CAPPONI, Gino (2001), *Proverbi toscani,* Roma: Newton&Compton Editori

Ghicitori, proverbe, zicători (s.a.) (2007), Bucuresti: Andreas Print [GPZ].

GOLESCU, Iordache (1979), *Proverbe comentate.* Ediţie îngrijită de Dr. Gh. Paschia, Bucureşti: Editura Albatros

GROSU, Elena ed. (2007), *Dicţionar de proverbe şi zicători*, Chişinău: Editura Epigraf [DPZ].

GUAZZOTTI, Paola / ODDERA, Maria Federica (2006), *Il Grande dizionario dei proverbi italiani con CD-ROM per Windows,* Bologna: Zanichelli [GDPI].

GUAZZOTTI, Paola / ODDERA, Maria Federica (2008), *Il Mini dizionario dei Proverbi,* Bologna: Zanichelli [*MiniDP*].

GUERINI, Nicola (2003), *Dizionario dei proverbi. Detti e modi di dire della tradizione popolare,* Roma: Rusconi Libri [Guerini].

HINŢESCU, Ion C. (1985), *Proverbele românilor,* Ediţie îngrijită de Constantin Negreanu şi Ion Bratu. Cuvînt înainte de I.C. Chiţimia, Timişoara: Editura Facla [Hinţescu].

IONESCU, Mihail ed. (1982), *Proverbe şi cugetări italiene.* Antologie, traducere, prefaţă şi indici de Mihail Ionescu, Bucureşti: Editura Albatros, Colecţia Cogito.

KISELEFF, Beatrice (2006), *Proverbe, zicători, ghicitori,* Bucureşti: Editura Elis [PZG].

LAPUCCI, Carlo (1987), *Modi di dire della lingua italiana,* Milano: A.Vallardi [Lapucci]

LAPUCCI, Carlo (1993), *Il dizionario dei modi di dire della lingua italiana,* Milano: Garzanti Vallardi [DMDLI]

LURATI**,** Ottavio (2002), *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee,* Bologna: CLUEB.

MAGDAN, Leon ed. (1996), *Cele mai frumoase proverbe. Proverbi biblice şi proverbe populare româneşti.* Antologie de Leon Magdan, Bucureşti: Editura Mateiaş [Magdan].

MALIZIA, Giuliano (2004), *Proverbi, modi di dire e dizionario romanesco,* Roma: Newton & Compton Editori [Malizia].

PITTÀNO**,** Giuseppe (1992), *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni,* Bologna: Zanichelli [Pittàno].

MUNTEAN, George ed. (1984), *Proverbe româneşti.* Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfaţă şi bibliografie de George Muntean, Bucureşti: Editura Minerva [PR].

QUARTU, B. M. (2000), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana. 10.000 modi di dire ed estensioni figurate in ordine alfabetico per lemmi portanti e campi di significato,* Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, terza edizione [Quartu].

RADICCHI, Sandra (1985), *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche,* Roma: Bonacci Editore [Radicchi].

RAHMIL, Monica ed. (1988), *Ghicitori şi proverbe,* vol. II *Proverbe, zicători,* Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă [GP].

ROBEA, Mihail ed. (2001), *Proverbe, zicători, ghicitori şi strigături,* Bucureşti: Casa Editorială Muntenia [Robea].

SĂLIŞTEANU, Oana (2007), *"A tavola non si invecchia". Alcune considerazioni sulla filosofia del mangiare in proverbi e modi di dire italiani* in Marina Castiglione e Giuliano Rizzo (a cura di), *Parole da gustare. Consuetudini alimentari e saperi linguistici.* Atti del Convegno *Di mestiere faccio il linguista. Percorsi di ricerca,* Palermo – Castelbuono 4-6 maggio 2006, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo (Italia), 2007, p. 251-266.

SĂLIŞTEANU, Oana (2012), *Strutture binarie e ternarie nei proverbi italiani e romeni,* in *Quaestiones Romanicae. Colocviul International Comunicare si Cultura in Romania europeana,* Szeged (Ungaria), Jate Press, 2012, ISBN 978-963-315-112-9, pp. 248-252.

SĂLIŞTEANU, Oana (2013), Realia *e argomenti dissimili nei proverbi e nei modi di dire italiani e romeni,* in *Discorso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del Convegno Internazionale di studi di Craiova (21-22 settembre 2012),* a cura di Elena Pirvu, Craiova, Universitaria, 2013, p. 389-395.

SĂLIŞTEANU, Oana (2013), Riso – Pianto, Allegria – Amarezza*: presenze e commenti nei proverbi e nei modi di dire italiani e romeni,* in *QuaestionesRomanicae II/2,* Colocviul internaţional *Comunicare şi cultură în Românìa europeană,* ediţia a II-a 24-25.09. 2013. *Antichitate şi (post)modernitate: paradigme evolutive în Românìa,* JatePress, Szeged, ISBN 978-963-315-112-9 2013, p. 548-554.

SĂLIŞTEANU, Oana (2015), *Proverbio non falla? Intorno al commento contraddittorio nelle paremie italiane e romene* in *L'Italia e la cultura europea,* a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana, Franco Cesati Editore, p. 459-465.

SĂLIŞTEANU, Oana (2015), *Giocoso e umoristico nei proverbi e nei detti italiani e romeni* in Quaestiones Romanicae, editia III, 3-4 oct 2015, Actele Colocviului International Comunicare si Cultura in Românìa Europeana CICCRE III, Szeged, Ungaria, JatePress, EUV, Timişoara, p. 507-513.

SĂLIŞTEANU, Oana (2015), *Espressione e commento dell'*inutilità *nei proverbi e nei modì di dire italiani e romeni* in Radica Nikodinovska (a cura di), *Parallelismi linguistici, letterari e culturali. Atti del convegno di italianistica,* Ohrid, 2014, Università "Ss. Cirillo e Metodie" di Skopje, Skopje, p. 483-491.

SELENE, Annarosa (2004), *Dizionario dei proverbi. La millenaria esperienza umana nei motti e nelle sentenze della cultura popolare,* Milano: Gruppo Editoriale Armenia [Selene].

SCHWAMENTHAL, Riccardo / STRANIERO, Michele L. (1991), *Dizionario dei proverbi italiani, 6000 voci e 10000 varianti dialettali*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli [DPI].

STĂNCIULESCU – CUZA, Mariana (1975), *Dicţionar frazeologic italian-român,* Bucureşti: Editura Ştiinţifică [DFIR].

TROVATO, Salvatore C. ed. **(**1999), *Proverbi, locuzioni, modi di dire nel dominio linguistico italiano* (Atti del I Convegno di Studi dell'Atlante Paremiologico Italiano, Modica, 26-28 ottobre 1995), Roma: Il Calamo.

TURRINI, Giovanna / ALBERTI, Claudia / SANTULLO, Maria Luisa / ZANCHI, Giampiero eds. (1995), *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore,* Bologna: Zanichelli [DMDEA].

VIDRAŞCU, Anatol ed. (2011), *Proverbele şi zicătorile românilor,* Bucureşti: Editura Litera [PZR]

ZANNE, Iuliu A. (1959), *Proverbele romînilor. Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri de Iuliu A. Zanne,* ediţie îngrijită de C. Ciuchindel, Prefaţă de Mitu Grosu, Bucureşti: Editura Tineretului [Zanne].

Leonardo SARACENI
(Istituto Superiore di Musica
Francesco Cilea, Castrovillari - Italia)

Dante e la Musica nella *Divina Commedia*

Abstract: (Music in Dante's Divine Comedy). The earliest biographers of Dante, starting with Boccaccio, speak about Dante's love for music. It could not be different for a true poet, sensitive to beauty, who had an open soul for every expression and every breath of life.
In the medieval period, studies were shared between trivio ed quadrivio: the first included grammar, rhetoric and the dialectic; the second arithmetic, music, geometry and astronomy. Dante had a good knowledge of music, and therefore spoke with precise language and technical terms.
The echo of his passion for music and his knowledge of music can be sensed in De vulgari eloquio and even more in Convivio (II, 14):

«Ancora la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono
«vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazio-
«ne; si è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti
«quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono».

The Divino poem can be compared to a majestic cathedral: to the greatest medieval cathedral, where everything has symmetry, number, proportion, absolute harmony: the number of canticles, the cantos, the verses of each canto, the symmetrical distribution of the episodes and the prophecies in the whole poem. All these reveal the high sense of harmony in Dante's soul that he could not leave aside, because harmony was the substrate of his conscience. We probably could not unravel the entire inner secret of the inherent harmony in the Divino poem.

Keywords: Dante, music, conference, Timişoara, Magnoli art

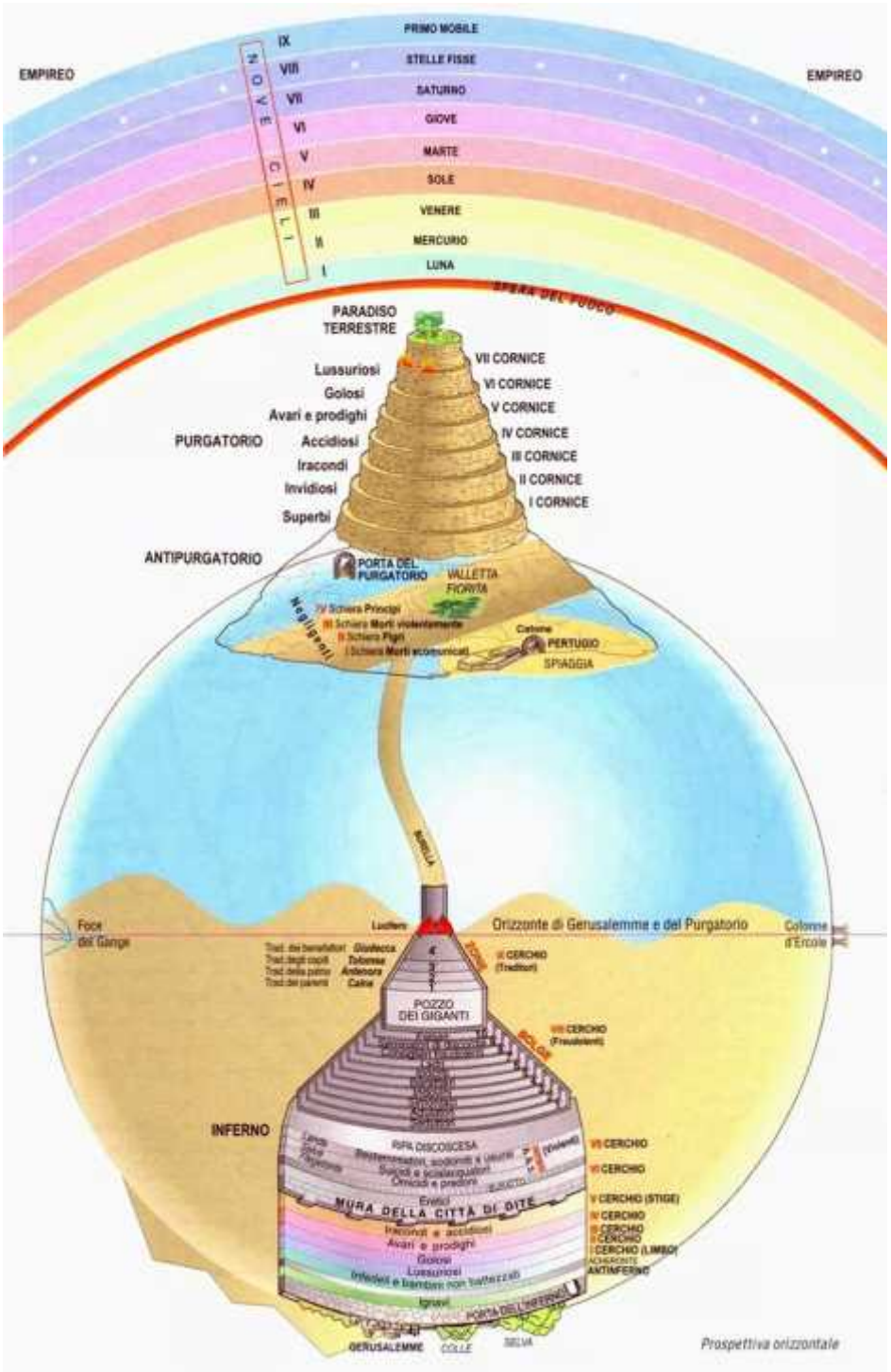
Riassunto: I più antichi biografi di Dante, a cominciare dal Boccaccio, parlano dell'amore di Dante per la musica: e non poteva essere altrimenti per un poeta vero, sensibilissimo al bello, che aveva l'animo aperto ad ogni espressione e ad ogni soffio della vita.
Nel medioevo gli studi erano ripartiti fra il trivio ed il quadrivio: il primo comprendeva la Grammatica, la Retorica e la Dialettica; il secondo l'Aritmetica, la Musica. la Geometria e l'Astronomia. Dante quindi conosceva la musica, perciò ne parla con precisione di linguaggio e con termini tecnici, come altrimenti non avrebbe potuto fare.
L'eco della sua passione per la musica e della conoscenza che ne aveva si sente nel DE VULGARI ELOQUIO e più ancora nel CONVIVIO (II, 14) dove dice:

«Ancora la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono
«vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazio-
«ne; si è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti
«quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono».

Poema Divino si può paragonare ad una maestosa cattedrale: alla più maestosa cattedrale del medioevo, in cui tutto è simmetria, numero, proporzione, armonia assoluta: il numero delle cantiche, quello dei canti, quello dei versi di ciascun canto, la distribuzione simmetrica degli episodi e delle profezie durante tutto il Poema attestano dell'elevato senso di armonia che risonava nell'animo di Dante e dal quale egli non poteva in alcun modo prescindere, essendo l'armonia il substrato della sua coscienza; dell'armonia connaturata con il Poema Divino, ancora forse non siamo riusciti a svelare intero l'intimo segreto.

Parole – chiave: Dante, musica, convegno, Timişoara, Magnoli arte

Dante, il "sommo poeta"; in realtà è stato "sommo" da una parte e "poeta dall'altra … e musicista? Anche!


EMPIREO
EMPIREO
NOVE CIELI
IX
PRIMO MOBILE
VIII
STELLE FISSE
VII
SATURNO
VI
GIOVE
V
MARTE
IV
SOLE
III
VENERE
II
MERCURIO
I
LUNA
SFERA DEL FUOCO
PARADISO TERRESTRE
PURGATORIO
Lussuriosi
Golosi
Avari e prodighi
Accidiosi
Iracondi
Invidiosi
Superbi
VII CORNICE
VI CORNICE
V CORNICE
IV CORNICE
III CORNICE
II CORNICE
I CORNICE
ANTIPURGATORIO
PORTA DEL PURGATORIO
VALLETTA FIORITA
Negligenti
IV Schiera Principi
III Schiera Morti violentemente
II Schiera Pigri
I Schiera Morti scomunicati
Catone
PERTUGIO
SPIAGGIA
BOLGIA
Foce del Gange
Lucifero
Orizzonte di Gerusalemme e del Purgatorio
Colonne d'Ercole
I CERCHIO (Traditori)
POZZO DEI GIGANTI
VIII CERCHIO (Fraudolenti)
INFERNO
RIPA DISCOSCESA
VII CERCHIO
VI CERCHIO
MURA DELLA CITTA DI DITE
V CERCHIO (STIGE)
IV CERCHIO
III CERCHIO
II CERCHIO
I CERCHIO (LIMBO)
ACHERONTE
ANTINFERNO
Eresiarchi
Iracondi e accidiosi
Avari e prodighi
Golosi
Lussuriosi
Infedeli e bambini non battezzati
Ignavi
PORTA DELL'INFERNO
GERUSALEMME
COLLE
SELVA
Prospettiva orizzontale

Il Dante "sommo" ha regalato all'umanità il privilegio di un'opera straordinaria, mentre il "poeta" ha raccontato con lingua volgare, senza alcuna pretesa di porsi quale iniziatore della letteratura poetica italiana, quanto di più stupefacente la mente umana poteva dire. Una simile personalità non poteva non amare la musica, tant'è che il suo modo di esprimersi pare essere a sé stante, così come è accaduto alle nuove forme musicali che via via, nei secoli, hanno arricchito la nobile arte della Musica. È pertanto, dicevamo, che Dante non poteva non amare la musica, infatti secondo il Boccaccio, si è frequentemente dilettato di suoni e canti durante la sua giovinezza, lasciando intendere che non solo il poeta fiorentino apprezzasse la musica, ma che la praticasse anche.

Dante parla di musica nel Convivio**,** dicendo che un canto è bello quando le voci che lo compongono "secondo debito de l'arte, sono intra sé rispondenti". Il tema della polifonia vocale era molto attuale a quell'epoca, in cui i musicisti fiamminghi componevano musiche molto complesse, con polifonie estremamente difficili, mentre in Italia si preferiva, come è sempre stato, l'uso di una linea melodica chiara e ben leggibile. Dante è però amante anche della polifonia, intesa più come "armonia celeste", anche data la nota vocazione spirituale che gli ha ispirato il suo capolavoro, la *Divina Commedia*. E qui il riferimento è d'obbligo, cioè al tema dell'armonia delle sfere di Pitagora, che Dante intende come movimento perfetto ed eterno. La musica vera, è per Dante eterna e non racchiudibile in un'opera eseguibile, è un fluire inarrestabile come il flusso della creazione. Nell'opera di Dante non mancano i riferimenti a musiche celestiale, come nel Paradiso, quando l'Arcangelo Gabriele si stacca dalla moltitudine degli angeli e intona l'Ave Maria, seguito poi dalla corale degli angeli, la cui perfezione rende ancor più bella l'immagine della Beata Vergine.

Il suono paradisiaco è così perfetto nella sua armonia, che rende inutile la comprensione delle voci, lasciando in primo piano l'elemento sonoro. Ecco il valore spirituale della musica, che nel suo più alto grado di perfezione non risiede nelle parole, ma nel suono. Infine, onorando la perfezione del numero tre, Dante ricerca nel ritmo ternario la trinità e la capacità di rigenerare se stesso in una specie di moto perpetuo. Non dimentichiamo che lo stesso cuore umano, che ci permette la vita, ha un battito che è ternario. Inoltre il numero tre è importante non solo per la Trinità Cristiana, ma anche per le tre forze che regolano ogni fenomeno esistente tramandate da alcune scuole esoteriche. Personalmente sono sempre stato molto affascinato dal potere della musica che supera quello delle parole, anche se non è facile per noi poveri mortali poter raggiungere una perfezione anche solo paragonabile a questa. Poesia e musica, nel linguaggio di tutti i giorni resta viva la tradizione che vede la poesia e la musica nate insieme come un tutt'uno. Ne è esempio il fatto che ci ostiniamo a chiamare canto i versi del poeta e che nell'immaginario collettivo quest'ultimo sia una figura che regge una lira o un altro strumento con cui accompagnare musicalmente i suoi versi.

È risaputo che gli antichi greci cantavano i loro componimenti poetici (e a pensarci bene anche la parola componimento indica sia opere di musica che di poesia) forti del fatto che la struttura metrica dei loro versi (ricca di accenti e ritmi) si sposava bene con la musica sfociando in canto o in qualcosa di molto simile. Evidentemente nasce tutto dall'esigenza di dare un qualcosa in più ai testi poetici, qualcosa che li renda più "artistici". Il Poema Divino si può paragonare ad una maestosa cattedrale: alla più maestosa cattedrale del medioevo, in cui tutto è simmetria, numero, proporzione, armonia assoluta: il numero delle cantiche, quello dei canti, quello dei versi di ciascun canto, la distribuzione simmetrica degli episodi e delle profezie durante tutto il Poema attestano dell'elevato senso di armonia che risonava nell'animo di Dante e dal quale egli non poteva in alcun modo prescindere, essendo

l'armonia il substrato della sua coscienza; dell'armonia connaturata con il Poema Divino, ancora forse non siamo riusciti a svelare intero l'intimo segreto. Queste però sono estrinsecazioni dell'armonia interiore, non manifestazioni di armonia musicale.

Per contro spessissimo il Poeta fa ricorso alla musica ed ai suoni per accrescere efficacia alla sua arte, oltre agli effetti di armonia imitativa, alle speciali combinazioni di sillabe ed accenti, ai mirabili cambiamenti d'intonazione, al variare dei ritmi, alla combinazione di fenomeni luminosi con fenomeni sonori:

Sì del cantare e sì del fiameggiars (Par. XII, 23)

Però tali effetti non erano ricercati, ma spontanei in chi concepiva il mondo come armonia e l'armonia aveva connaturata. Nell'Inferno non musica, non canti: nel regno delle tenebre eterne il canto o il suono di uno strumento musicale sarebbe un balsamo per le anime in continuo tormento.

Nomina soltanto pochi strumenti: le zampogne, le campane, il corno di Nembrod di cui ode il suono, l'unico suono che sente nell'Inferno e durante tutto il Viaggio:

Ad un liuto poi rassembra la pancia gonfia dell'idropico /Mastro Adamo, che percossa da Sinone, / Quella sonò come fosse un tamburo. (Inf. XXX, 103)

Nel Purgatorio e nel Paradiso non si odono suoni di strumenti musicali e raramente li nomina. A quell'epoca non si aveva la varietà e la ricchezza di strumenti di cui dispone l'orchestra moderna; ma certo non difettavano. Oltre all'organo usato nelle chiese (il re degli strumenti musicali che tutti assomma e supera, e che a quei tempi aveva raggiunto un discreto grado di perfezione), i trovatori ed i suonatori popolari disponevano ed usavano l'arpa, il liuto, la chitarra, la tiorba, il mandolino, una viola a cinque corde suonata con un arco, la rota (specie di violino), la ribeca, il ribecchino, la giga; e si potrebbero aggiungere il salterio, l'organistro a manovella, il flauto, i corni ritorti, le cornamuse, le bombarde, i cornetti. le trombe e i tromboni. Egli tutti li conosce, sa come ciascuno si suoni, e sa l'effetto che da ciascuno si può trarre:

E come giga o arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa. (Par. XIV. 118-20)

Così accenna al modo con cui si produce il suono nella cetra e nella zampogna:

E come suono al collo de la cetra / prende sua forma, e sì come al pertugio / de la sampogna vento che penetra. (Par. XX, 22-24)

Egli sa bene che spesso il suono dell'organo soverchia la voce del cantore: *quando a cantar con organi si stea / ch'or sì or no s'intendon le parole.* (Purg. IX, 144-45), mentre il miglior effetto si consegue da un perfetto equilibrio tra la voce e lostrumento, che procura maggior godimento in chi ascolta:

E come a buon cantor buon citarista / fa seguitar lo guizzo de la corda / in che più di piacer lo canto acquista. (Par. XX, 142-44)

Questi sono accenni a strumenti musicali ed ai loro suoni; egli però non li fa suonare per i regni oltramondani; invece affida le sue manifestazioni musicali alla voce: il più perfetto strumento, il più dolce, il più nobile. Saremmo portati a pensare gli angeli di Dante come quelli che poi effigiarono il Beato Angelico, Melozzo e ancora Van Dych; niente di tutto ciò: gli angeli danteschi non suonano alcuno strumento, ma cantano soltanto, e nelle forme più svariate: canti ad una voce sola e canti in cui la voce del solista è seguita da un

coro; canti all'unisono e canti polifonici. Egli ha una cognizione esatta del significato delle due diverse parole: melodia ed armonia, che usa sempre nel loro senso preciso. Per lui la melodia è una successione di suoni:

E una melodia dulce correva / per l'acre luminoso (Purg. XXIX, 22)

mentre l'orni (mia è insieme simultaneo di suoni producenti una sensazione / arata: Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scalini in nostra vita / rendon dolce armonia tra queste rote. (Purg. VI, 124-27)

Di canti a solo abbiamo diversi esempi nella Commedia: il canto di Casella, quello del trovatore Arnaldo Daniello, quello dell'imperatore Giustiniano, quello di S. Pietro. Il Poeta uscito «fuor de l'aura morta» era affranto e per le scene di disperato dolore cui aveva assistito, e per l'affaticamento in dipendenza del viaggio tutto d'un fiato, attraverso il doloroso regno; nè la brezza mattutina sulle sponde del Purgatorio con il dolce colore di zaffiro del cielo, e nè l'aspetto del celestial nocchiero l'avevano del tutto rinfrancato e la prima persona che incontra nel nuovo regno è il musicista Casella. Nessun musicista Dante ha posto nell'Inferno, perchè quel trovatore Bertram del Bornio che incontra nel Canto XVIII non era un musico, nè cantore, ma poeta e guerriero; ed ecco che appena uscito dall'Inferno, egli incontra e riconosce per prima fra tutte le anime penitenti, quella di un musicista, del suo più dolce amico. Musica non aveva udito nell'Inferno, se non il tragico risonare di sospiri e pianti ed alti guai, e nella «valle d'abisso dolorosa» «tuono ... d'infiniti guai»; e le «dolenti note» del cerchio dei lussuriosi, e le voci orribili di Plutone, di Nembrod, di Cerbero; ed ecco che uscito appena dall'Inferno, di musica è sitibondo, e la richiede ed ottiene di sentirla, e l'ascolta in estasi, quasi che solo la musica potesse ristorarlo dei passati affanni, e solo la musica annunciargli degnamente l'ingresso in quel secondo regno

dove l'umano spirito si purga / e di salire el ciel diventa degno. (Purg. I, 4-6)

E l'episodio, così pieno di emotività ci dà la misura della considerazione che di lui ne faceva Dante e della sensibilità del Poeta agli effetti della musica e del canto. Il reiterato vano tentativo di abbracciarlo; il tenero dialogo che segue; le parole *Casella mio* in cui par di sentire la voce di Dante quasi tremare di commozione e d'affetto; e il pregare del Poeta, quel pregare in cui l'ardore del desiderio vince la titubanza e la timidezza che pur traspaiono dalle parole; e il pronto rispondere del cantore, e la dolcezza indimenticabile che ne prova Dante sono già un inno alla musica, e alla delicatezza dei sentimenti che da essa nascono; e all'anima gentile del musico fiorentino. Casella aveva in vita musicato la canzone del CONVIVIO Amor che ne la mente mi ragiona e sapendo di fare cosa grata all'amico, la intona, onde arreca a Dante l'atteso conforto, come già altre volte aveva fatto col dolce suo canto. Ma che dire dell'effetto che questo canto produce su Dante e Virgilio e gli spiriti raccolti intorno ad essi? Dove trovare un quadro spiritualmente più ampio, emozione più intensa, progressione più musicale e più rapida e dolce nell'ascesa verso il sublime che in queste quattro terzine:

«Se nova legge non ti toglie / memoria o uso l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie voglie / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia, che con la mia persona / venendo qui è affannata tanto! » Amor che ne la mente mi ragiona / cominciò egli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona. /Lo mio maestro, e io, e quella gente/ ch'eran con lui parevan sì contenti / come a nessun toccasse altro la mente. (Purg. 11, 106-17)

I canti ad una voce che Dante vuol farci sentire, risentiranno dell'una maniera o dell'altra, a seconda del loro carattere e della persona che canta. D'ispirazione chiesastica, se

non addirittura gregoriana, nel modo del Praefatio, doveva essere il canto ad una voce sola di Giustiniano:

> *«Hosaniza. sanctus Deus sabaoth, / superillustrans claritate tua / felices ignes lzorum malacoth ». / Così volgendosi alla nota sua / fu viso a me cantare essa sustanza.* (Par. VII, 1-5)

e dello stesso carattere dové essere quello di S. Pietro, che si stacca dalla corte dei Beati danzanti, e per tre volte gira cantando intorno a Beatrice:

> *e tre fiate intorno a Beatrice / si volse, con un canto tanto divo / che la mia fantasia non mi ridice.* (Par. XXIV, 22-24)

a meno che nel Paradiso egli non pensasse ad una musica sovrannaturale che trascendesse temi e forme umani, fossero pur queste chiesastiche; e che egli, per ciò che non era costretto a tradurre in notazioni musicali, era pienamente libero di immaginare come l'alta sua fantasia gli dettava.

Carattere certamente opposto doveva avere il canto della Sirena:

> Poi ch'ella avea '1 parlar così disciolto / cominciava a cantar sì che con pena / da lei avrei mio intento rivolto. / « Io son » cantava, « io son dolce sirena / che i marinari in mezzo mar dismago, / tanto son di piacer a sentir piena. / Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio; e qual meco si ansa / rado sen parte, sì tutto l'appago ». (Purg. XIX, 16-24)

Di carattere trovatorico e quasi madrigalesco era il canto di Lia:

> *giovane e bella in sonno mi parca / donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori, e cantando dicea: / « Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'io mi son Lia e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio qui m'adorno / ma mia suora Rachel mai non si smalta / dal suo miraglio e siede tutto il giorno. / H l'è de' suoi begli occhi veder vaga / com'io de l'adornarmi con le mani: / lei lo vedere e me l'oprare appaga ».* (Purg. XXVII. 97-103)

Il poeta ha saputo trarre ineffabili effetti dai soavi canti delle donne avvicendati a quelli degli uomini. Così sentiamo Piccarda Donati che intona l'Ave Maria. La melodia era certamente gregoriana, ché se per gli altri canti Dante poteva pensare a temi extra-ecclesiastici, per il saluto angelico esisteva già la melodia: quella gregoriana; né era invalso ancora l'uso di trovare nuovi temi e nuove musiche per questo saluto e per le altri comuni antifone, quali l'Alma Redemptoris Mater o l'Ave Regina Coelorttm o la Salve Regina, che chiudono il compieta, l'ultima parte dell'ufficio divino. Ma iniziato il canto, Piccarda si allontana; e con essa si allontana e vanisce il canto:

> *Così parlommi, e poi cominciò Ave / Maria cantando, e cantando vanio, / come per acqua cupa cosa grave.* (Par. III, 121-23)

L'effetto dell'allontanarsi e del dileguare del canto è reso magistralmente e con la similitudine del grave che affonda in acqua cupa, e dal movimento, dagli accenti e dall'armonia imitativa che ne risulta. Nel passaggio da un girone ad un altro del Purgatorio, un angelo gli cancella dalla fronte uno dei sette *P* segnatigli dall'angelo portiere, e canta a solo una delle sette beatitudini evangeliche. Così vediamo che la musica interviene alle successive purificazioni e presiede all'ascesa progressiva verso il Paradiso terrestre, alle purificazione finale e all'ascensione verso la perfezione e l'ideale supremo. Maggiore effetto intende conseguire quando sposa il canto ad una voce con il coro. Di questa maniera abbiamo un esempio pieno di dolcezza incomparabile al finir del giorno, nella Valletta dei Principi. Cade la sera; quella sera descritta con quei versi di risonanza universale e pieni di

tanto sentimento da aver la possanza di farci risalire dal fondo dell'anima la malinconia caratteristica dell'ora tutte le volte che li ascoltiamo:

Era già Fora che volge il disio. (Parg. VIII, 1)

Egli possedeva una sensibilità superlativa per la musica giungendo ad estasiarsi a tal canto della sera. Altro esempio meraviglioso di a solo con coro si ha quando, con mirabile invenzione, immagina che perpetuamente si rinnovi il saluto dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine, con l'annuncio che esso contiene. Gabriele intona Ave Maria e tutta la corte celeste seguila in coro il saluto:

E quell'amor che primo lì discese / cantando Ave Maria gratia piena / dinanzi a lei le sue ali distese. / Rispose a la divina cantilena / da tutte parti la beata corte / sì ch'ogni vista sen fe' più serena. (Par. XXXII, 94-99)

Esplorando a questo punto anche gli aspetti strutturali dell'Opera, partiamo innanzi tutto da riflessione filosofica, che è quella riconducibile alla scuola pitagorica, che aveva fondato su precise basi matematiche la disciplina musicale e ne aveva fatto il paradigma di riferimento per il riconoscimento di un disegno d'ordine immanente, il cosmo, di cui l'armonia delle sfere sarebbe la manifestazione più alta ed insieme più necessaria, così come anche Platone descriveva nell'ordine "cosmico delle sfere", di quanto cioè esposto nella dottrina del "Macrocosmos" e "Miscrocosmos". Pitagora dunque era in grado di udire la musica cosmica, e variamente giustificata come un portato degli studi matematici, geometrici, musicali e astronomici che nella concezione pitagorica mantengono una stretta interdipendenza, e non a caso confluiranno poi nel quadrivio medievale. Pertanto è chiaro che alla base dell'armonia delle sfere ci fosse una precisa speculazione matematica tesa alla suggestione del numero quale principio ordinatore del cosmo, alla considerazione dell'universo ordinato, ed ordinato come sistema musicale; tanto è quindi un prerequisito fondamentale per una nutrita serie di teorici riconducibili alla cosiddetta *koiné* platonico-stoico-aristotelica, che grande influenza eserciteranno su Dante. Altro aspetto su cui porre un attimo ancora la nostra attenzione è il "Movimento", infatti se il suono ha la sua origine nel movimento non può qualificarsi come assurdo l'avere immaginato che, dal momento che tutto l'universo si muove, esso debba produrre una possente armonia e anche se sappiamo che l'esistenza dell'armonia delle sfere era stata negata da Aristotele e dai suoi commentatori, tra cui Averroé, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, la fantasia creatrice di Dante doveva essere stata particolarmente toccata dal pensiero di un concerto dei cieli, cantanti *la gloria di Colui che tutto move*. Oltre questo motivo di carattere squisitamente estetico, non bisogna dimenticare di riconoscere la persistenza nell'opera dantesca dell'eco della corrente di pensiero pitagorico-platonica , mediata principalmente dall'insegnamento di Boezio, Sant'Agostino e San Bonaventura. L'incontro di Dante personaggio con la musica delle sfere avviene entro i primi cento versi della Terza cantica, nel momento in cui egli varca assieme a Beatrice la sfera del fuoco per entrare nel primo cielo, quello della Luna:

Quando la rota, che tu sempiterni / Desiderato, a sé mi fece atteso, / Con l'armonia che temperi e discerni, / Parvemi tanto, allor, del cielo acceso / De la fiamma del sol, che pioggia o fiume / Lago non fece mai tanto disteso. (Par I, 76-81)

L'armonia che temperi e discerni è espressione tecnica e musicale: *temperare* indica qui l'atto dell'accordatura (tipico soprattutto di uno strumento a corde come la lira, cfr. *le sante corde/ che la destra del cielo allenta e tira* di Par XV, 5-6, su cui avremo modo di ritornare), mentre nell'espressione *discerni* sarebbe secondo alcuni commentatori ravvisabile

un preciso riferimento alla discretezza dei numeri per mezzo dei quali, secondo la teoria pitagorica, vengono stabiliti i rapporti matematici che organizzano lo spazio sonoro. Il Paradiso della *Commedia* è un universo etereo di luce, musica e movimenti armoniosi. La terza cantica si apre non casualmente su una grandiosa immagine di luce, offertaci sotto forma di perifrasi incipitaria con l'espressione *la gloria di colui che tutto move*. Che il termine gloria adombri quello di luce e virtù è chiarito dallo stesso autore, nell'*Epistola* a Cangrande della Scala: *Patet ergo quomodo ratio manifestat divinum lumen, id est divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique (...) Bene ergo dictum est, cum dicit quod divinus radius, sive divina gloria, 'per universum penetrat et resplendet'* (*Epistole, XIII, 21-23*). È questo diffondersi della luce divina fino a saturare di sé l'intero universo a costituire l'argomento degli ultimi trentatré canti, ma non solo: vedremo subito che l'effetto di saturazione dello spazio prodotto ad opera del lumen irradians si accompagna a quello uditivo derivante dal volgersi delle sfere celesti. «Dante ha dato al suo Paradiso una temperie di luce che mancò ai maestri senesi: dispose quella loro stupenda musica degli ori nella trasparente geometria delle sfere» è la tesi esposta da Guido di Pino nel saggio *La poesia della luce nell'Inferno dantesco*. Anche se non riusciamo a capire cosa dovrebbero rimproverarsi Duccio da Buoninsegna e Simone Martini, questa notazione ci introduce con un'immagine immediatamente evidente nell'atmosfera della terza cantica. Ecco che «temperie», nel suo significato di «equilibrio, giusta proporzione» (basato quindi su rapporti, anche numerici, rigorosi) richiama il tecnicismo musicale «temperare», ma si presenta qui legato al campo semantico della luce; «musica degli ori» è una pretta sinestesia, una figura retorica che ritroveremo come particolarmente significativa nel dettato dantesco relativo alla musica mundana; quanto alla trasparente geometria delle sfere, si tratta della cadenza di un discorso che si muove per immagini lungo il suggestivo percorso del quadrivio medievale: dopo l'aritmetica (temperies) e la musica, la geometria come mediatore e ultimo passaggio verso l'armonia delle sfere eteree, verso la concezione astronomica. Luminosità e musicalità non sono semplicemente un'etichetta che qualifica il Paradiso dantesco, ma possono diventare un indice significativo della presenza di sottostanti rapporti armonici, basati su proporzioni numeriche, che con questa modalità vengono disvelati ai sensi. Soffermiamoci adesso sull'analisi delle terzine del primo canto del Paradiso, che abbiamo detto costituire la più esplicita allusione alla musica celeste.

> *Quando la rota, che tu sempiterni / Desiderato, a sé mi fece atteso, / Con l'armonia che temperi e discerni, Parvemi tanto, allor, del cielo acceso / De la fiamma del sol, che pioggia o fiume / Lago non fece mai tanto disteso. / La novità del suono e 'l grande lume / Di lor cagion m'accesero un disio / Mai non sentito di cotanto acume.* (Par I, 73-84)

Il passo ha evidenti riscontri nel ciceroniano *Somnium Scipionis,* sesto ed unico libro della *Repubblica* conosciuto al Medioevo, narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà compiuto in sogno da Scipione Emiliano, che ebbe enorme influenza sulla cultura filosofica medievale grazie al commento di Macrobio (V secolo). Come il titolo *De Re Publica* allude all'omonima opera di Platone, così l'aver posto alla fine del dialogo la narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà richiama il mito di Er, con cui si conclude la *Repubblica*. Platone è però più fonte di ispirazione limitatamente al disegno globale dell'opera, repertorio di situazioni cui attingere, anziché autentico referente dottrinale. Procedendo ad una sommaria parafrasi delle terzine, osserviamo un passaggio senza soluzione di continuità tra la sfera uditiva e quella visiva: nel momento in cui l'armonia attrae l'attenzione di Dante, allora gli si rivela la grande luminosità del cielo. Una appercezione sinestetica che Dante autore connette anche a livello testuale,

saturando la misura del verso con i due sintagmi nominali uniti da congiunzione copulativa «*la novità del suono e 'l grande lume*». Osservare che luce e suono informano di sé l'intero paradiso dantesco sarebbe poco significativo; più interessante è notare come l'utilizzo della sinestesia visiva/uditiva percorra l'intera *Commedia*, e si ritrovi all'inizio del viaggio dantesco, al margine della voragine infernale, regno del caos per antonomasia (anche se gioverà sottolineare che quello proposto dall'Alighieri è comunque un caos ordinato, dove la coppia non deve intendersi con valore antonimico). Quando Dante si è già disposto a lasciare la selva oscura ascendendo il dilettoso monte, l'arrivo delle tre fiere e soprattutto della lupa, gli impone di retrocedere *là dove 'l sol tace* (Inf.I, 60).

E ancora:

> *"Io sono amore angelico, che giro / l'alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro disiro; e girerommi, donna del ciel, mentre / che seguirai tuo figlio, e farai dia / più la spera suprema perché lì entre". / Così la circulata melodia / si sigillava, e tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria.* (Par XXIII, 103-111)

> *E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che lì m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, sanza intender l'inno. / Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode, / però ch'a me venìa "Resurgi" e "Vinci" / come a colui che non intende e ode. Io m'innamorava tanto quinci / che'nfino a lì non fu alcuna cosa / che mi legasse con sì dolci vinci.* (Par XIV, 118-129)

Versi «musicali», aperti da una similitudine di tecnica esecutiva dalle possibili ricadute teoriche importanti, e scandite dalla ricorrenza dell'intendere. Come uno strumento come la giga o l'arpa, con le corde tese ed accordate (*in tempra tesa* èuna metonimia), rende un suono gradevole (tecnicamente, genera una consonanza) a colui che non riconosce la struttura musicale, così dalle anime lucenti che Dante scorge, si diffonde per la croce una melodia che rapisce l'attenzione del viaggiatore, senza che egli riconosca l'inno. Tuttavia, Dante si accorge che si tratta di alte lodi, per il fatto che gli giungono le parole «resurgi» e «vinci», come a colui che non comprenda, pur udendo. Altro collegamento utile è quelo con S. Agostino; All'inizio del suo trattato *De Musica* (che si occupa principalmente del ritmo e del metro), Agostino pone la definizione «*musica est scientia bene modulandi*»: la musica è innanzitutto una scienza, è musica pensata e strutturata secondo le leggi del numero, nel rispetto proporzionato dei tempi e degli intervalli, dove Agostino riprende termini platonici relativi a numero ed armonia, come segnali che indirizzano verso la verità divina. Nel saggio *L'Armonia del mondo*, che è ormai divenuto un classico di riferimento rispetto alla tematica da noi trattata, Leo Spitzer chiarisce con il consueto rigore come: «Per Agostino le leggi numeriche sono importanti, perché solo la certezza oggettiva, matematica, ci permette di dimostrare la certezza di Dio; e distribuendo i numeri in una successione temporale egli riesce a dare all'uomo la coscienza di se stesso quale essere che vive nel tempo. Solo nella propria anima l'uomo può trovare i numeri che attestano l'esistenza di Dio; i numeri e le loro leggi sono superiori alla ragione umana. La musica (e la poesia metrica) è basata sui numeri e si evolve nel tempo; come potrebbe la musica non rendere testimonianza a Dio?».

In Dante ritroviamo diverse metafore che utilizzano la terminologia musicale secondo l'idea del dio musicista. Oltre al già ricordato verso *con l'armonia che temperi e discerni* (Par. I, 78), si può osservare nel Paradiso un' immagine di Dio-musicista nella terzina:

> *silenzio puose a quella dolce lira, / e fece quietar le sacre corde, / che la destra del cielo allenta e tira.* (Par XV, 4-6)

Questo il momento iniziale dell'atto creativo: la definizione di misure, rapporti, consonanze. Dante dice piuttosto *là dove armonizzando il ciel t'adombra* (riferendosi a Beatrice *isplendor di viva luce etterna* svelatasi nel Paradiso terrestre, Purg. XXXI, 140-145) con una più esplicita sottolineatura dell'aspetto musicale ottenuta con il ricorso al termine armonizzare, e tutto il paradiso è pieno di danze di luci ed anime, canti e melodie che rinnovano il ritmo delle sfere celesti. L'antica armonia delle sfere viene trasferita dai pianeti al cielo cristiano, per rappresentare il rapporto armonico tra Dio e le sue creature; *armonizzando*, i cieli adombrano la magnificenza del Dio-Amore della tradizione cristiana.

La grandezza dell'autore sta proprio nell'essere riuscito, all'interno di un'opera che non è un trattato filosofico, a sfumare impegnativi concetti teorici in immagini poeticamente efficaci. Nella chiusa delle *Commedia* tutta la tensione conoscitiva instillata nell'animo del poeta dal desiderio d'amore viene placata nella consapevolezza di essere parte dell'armonia universale. Una consapevolezza che trova la propria manifestazione a livello corporeo nel volgersi lungo la circonferenza delle rote celesti: ed è proprio nella partecipazione diretta del personaggio all'eterna danza del creato che l'intendere ha raggiunto il proprio scopo e la volontà si sublima nella condizione di beatitudine, sganciata da qualsiasi riferimento immaginativo. Ed ecco che il movimento si arresta e il cerchio si chiude, perfetto e inattaccabile come una tautologia. Dante ha concluso il proprio percorso, ed è egli stesso «*circulata melodia*».

Bibliografia

Alford, J. A.; Seniff, D. P., *Literature and Law in the Middle Ages: a Bibliography of Scholarship*, New York-London: Garland, 1984
Amelung Peter, *Deutsche Dante*, Roma: Bulzoni, 1972
Bellino Saverio, *Bibliografia*, in *Filologia e critica dantesca*, Assago: La Scuola, 2008
Botterill Steven, *Duecento and Trecento*, Cambridge: Cambridge UP, 1996
Le Goff, Jacque; Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris: Fayard, 1999

Fonti

http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/DANTE-SUONA-LO-SPARTITO-DI-PLATONE-E-BOEZIO-.aspx
http://store.storageecc.it/149/documenti/I_-_Mangiavillano.pdf
http://www.calabriaonweb.it/2014/04/07/dante-e-la-musica-larmonia-delle-sfere-nelluniverso

CICCRE IV / 2015

Langue et littérature françaises

French Language and Literature

Eugenia ARJOCA -IEREMIA
(Université de l'Ouest de Timişoara)

Tradition et innovation dans l'étude des modalités en linguistique romane: *l'Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, du professeur Eugène Tănase

« Que la connaissance de ce qui se passe dans notre esprit est nécessaire pour comprendre les fondements de la Grammaire »
(Arnauld &Lancelot)

Abstract: **(Tradition and Innovation in the Study of Roman Linguistics Modalities): The *Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français.*** Professor Eugen Tănase, the founder of the Department of French and Romance Languages at the West University of Timişoara, became known for his activity as a university teacher, translator and writer, and especially for his research on French language and civilization (in the context of their relation with the other Romance languages and cultures). His PhD thesis *Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, defended at the University of Montpellier, in 1943, is still a landmark in Romance philology. The purpose of my article is to highlight some characteristics of his research endeavour: its scientific rigour, the richness and variety of the corpus he analysed, the author's sound knowledge of the literature in the domain. One must also mention the original contribution Professor Tănase has made to the study of the semantic values of the French subjunctive, at various times in history. These values are context-driven and are dependent on a basic modal value called "primary idea", defined as a non-existent action (an abstract, *in pose*, not yet materialized idea). The values of the subjunctive in contemporary French are derived from its basic value; they start from expressing the "yet non-existent action", *in fieri* at a given moment, and reach the opposite end, expressing the existent, *in esse* action.

Keywords: non-existent action vs. yet non-existent action vs. existent action, simple clause, independent clause, subordinate clause

Résumé: Le professeur Eugène Tănase, le fondateur de la Chaire de français et des Langues romanes de l'Université d'Ouest de Timişoara, s'est fait connaître par son activité d'enseignant universitaire, de traducteur bilingue, d'écrivain et surtout de chercheur dans le domaine de la langue et de la civilisation françaises et de leurs relations avec les autres langues romanes. Sa thèse de doctorat : *Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, soutenue à l'Université de Montpellier, en 1943, est aujourd'hui encore un ouvrage de référence en ce qui concerne la philologie et la linguistique romanes. Le but de notre article est de mettre en lumière quelques traits caractéristiques de la recherche entreprise par E. Tănase : rigueur scientifique, connaissance approfondie de la bibliographie, richesse et variété du corpus, explications exhaustives. On se rend vite compte qu'il s'agit d'une étude originale portant sur les valeurs sémantiques du mode subjonctif, à différentes époques historiques, valeurs qui sont liées au contexte (i.e. aux emplois de ce mode) et qui sont toutes subsumées par une valeur modale de base appelée *Idée primaire*. Celle-ci est définie comme « action non-existante » (idée abstraite, pure potentialité). Les valeurs du subjonctif en français actuel sont toutes dérivées de cette valeur de base ; elles partent de l'expression de l'« action non-encore existante » pour arriver progressivement au pôle opposé, c'est-à-dire à l'expression de l' « action existante ». L'*Essai*…du professeur Eugène Tănase représente une vraie synthèse entre une grammaire raisonnée, une grammaire historique et comparée et une grammaire descriptive.

Mots-clés: action non-existante *vs* action non-encore-existante *vs* action existante, proposition simple, indépendante, proposition subordonnée

Introduction

L'*Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*, paru en 1943 à Montpellier, à l'Imprimerie A. & F. Rouvière, représente la thèse de doctorat du professeur Eugène Tănase, fondateur, en 1966, de la Chaire de Français et des Langues romanes à

L'Université d'Ouest de Timişoara. Ayant 335 pages, l'*Essai*…marque un véritable tournant dans l'histoire de la linguistique romane, parce qu'il construit avec patience et fine érudition un réseau impressionnant de relations entre la tradition solide et incontournable de la grammaire historique et comparée des langues romanes et l'univers nouveau qui s'offre au chercheur désireux de surprendre l'Idée, *i.e.* la *valeur modale primaire* du subjonctif en français, celle qui exprime « l'action non-existante » de laquelle dérivent les diverses autres modalités qui trouvent dans le subjonctif leur moyen d'expression et qui seront analysées selon les emplois de ce mode dans différents types de phrases subordonnées, ainsi que dans la proposition simple, indépendante.

1. À la recherche de la valeur de base du subjonctif : « la non-réalité de l'action » ou « l'action non-existante »

Le mode subjonctif est « le produit d'un processus de pensée aussi simple qu'ancien » (p. 3). Pour découvrir sa valeur de base en français ainsi que les valeurs qui en découlent, le professeur Eugène Tănase tient compte de l'évolution historique du français, de son passage de la langue parlée à la langue des écrivains qui a fixé les règles de son emploi. *Valeur(s) conceptuelle(s)* et *règles d'emploi* (c'est-à-dire, valeurs dérivées en contexte) – voilà les deux pôles, les deux repères principaux entre lesquels il faut situer le subjonctif et selon lesquels il faut chercher ses manifestations ; par conséquent, l'auteur de l'*Essai* va adopter naturellement une démarche inductive : il étudie d'abord le mode subjonctif dans les propositions subordonnées (complétives, conjonctives et circonstancielles), et, en partant du principe « dogme » que « chaque hypotaxe provient d'une parataxe » (p. 42), l'auteur étudie ensuite le subjonctif dans la proposition simple, principale, indépendante. Il entreprend cette recherche en analysant constamment des exemples tirés de textes français du Moyen Âge, de l'époque classique et de l'époque moderne, dans le but d'observer, de juger et de comparer le subjonctif en français, en latin et même en roumain. « Le subjonctif latin exprimait d'une part le désir (comme le subjonctif grec), d'autre part… l'assertion douteuse (comme l'optatif grec) » (p. 42). Selon le professeur Eugène Tănase, le subjonctif exprime *la non-réalité de l'action* à laquelle il s'applique. À partir d'exemples comme *Je veux que Pierre vienne ; Pars avant que Pierre vienne ; Qu'il vienne* (p. 52), on constate à juste raison que *la venue de Pierre* n'est pas une réalité au moment du *vouloir*, de même dans la circonstancielle ; l'action du verbe à l'impératif est non-réelle elle aussi, car sur elle pèse un ordre qui devra être exécuté. « Les travaux dont le subjonctif français fait l'objet au siècle dernier (*i.e.* au XIXe siècle, notre note) s'occupent de ce mode tel qu'il apparaît dans les textes de l'ancien français, un ou deux dans ceux du XVIe siècle. Or dans les textes antérieurs au XVIIe siècle, le subjonctif apparaît dans la complétive après un verbe de volonté, de doute, etc. et non pas ou rarement après les verbes affectifs comme c'est l'usage par la suite ; et de même rarement, dans la conjonctive après un superlatif. Les auteurs de ces travaux n'avaient donc pas à analyser des phrases comme : *Je m'étonne que Pierre soit en retard ; Il est dommage que Pierre ne soit pas encore ici*, etc. où l'on a affaire à des actions réelles, existantes. Ce fait est à noter, car ces auteurs auraient-ils eu à s'occuper de ces cas, eussent dû, de toute évidence, reconsidérer leurs théories qui accordaient deux valeurs au subjonctif » (p. 53). Il s'agit des valeurs *de désir et de doute*. Or, Georges et Robert Le Bidois dans leur ouvrage monumental, paru en deux volumes entre 1935 et 1938, intitulé *Syntaxe du français moderne*, affirmaient déjà qu' « on voit volontiers dans le subjonctif avant tout le mode du doute, du souhait, de

l'hypothèse, de la concession, de l'étonnement » (vol. I, pp. 500-501). L'affirmation de ces grammairiens ainsi que les résultats de l'ample recherche entreprise par E. Tănase vont dans le même sens : le subjonctif en français arrive à avoir une multiplicité de valeurs, selon ses nombreux emplois, mais on peut les réduire toutes à *une Idée primaire* dont on peut suivre de près les différentes expressions contextuelles. Maurice Grevisse et André Goosse dans leur célèbre grammaire française *Le bon usage* (Douzième édition, 1986, p. 1303) mettent en tête du chapitre consacré au mode subjonctif une *Bibliographie*, dans laquelle apparaît parmi d'autres ouvrages essentiels, la thèse de doctorat du professeur E. Tănase. C'est que les auteurs reprennent et développent la conception sur le subjonctif du professeur roumain ; de plus, ils adoptent même une démarche similaire à celle du professeur Tănase dans le traitement des emplois de ce mode et de la connexion entre ceux-ci et les différentes valeurs sémantiques dérivées de ce qu'ils appellent la *« Valeur fondamentale du subjonctif. – Le subjonctif indique que le locuteur (ou le scripteur) ne s'engage pas sur la réalité du fait. »* (§ 864, p. 1304).

2. Emploi du subjonctif dans la proposition subordonnée : la valeur de l'action exprimée par le subjonctif – « la non-encore-existence »

En poursuivant l'analyse des valeurs du subjonctif dans les propositions subordonnées, on peut observer facilement que dans les phrases *Je désire que/J'ordonne que Pierre vienne demain*, la valeur immédiate de l'action exprimée par le verbe au subjonctif est la « non-encore-existence », tandis que la valeur d' « action non-existante » n'est décelable qu'en dernière analyse. Et comme il se doit, les cas à étudier sont répartis en plusieurs grandes catégories, telles : A) La phrase à subordonnée complétive ; B) La phrase à subordonnée conjonctive ; C) La phrase à subordonnée circonstancielle. On prend en considération le sémantisme du prédicat principal, l'ordre des propositions dans la phrase, la forme affirmative, négative, interrogative ou hypothétique de la proposition principale, et enfin, la nature des locutions conjonctives introduisant les subordonnées circonstancielles dont le verbe est au subjonctif.

Dans les propositions subordonnées[1], nous pouvons déceler *une valeur de base – l'action non-existante* - opposée à celle de l'indicatif. Le subjonctif a cette valeur dans les langues très anciennes, comme l'indo-européen commun. Pour exprimer cette Idée de base, sous l'influence du contexte, c'est-à-dire du sens de l'élément régissant le subjonctif, une action non-existante en ce moment peut se réaliser dans l'avenir : *Je veux/J'attends que P. parte / Promets-le lui, afin qu'il parte.* La possibilité de la réalisation à l'avenir de l'action non-existante reste ouverte, donc *« La valeur du subjonctif français la plus rapprochée de la valeur de base de ce mode, est celle qui exprime la non-encore-existence »* (p.321).

Force nous est de constater la justesse et l'actualité du raisonnement du professeur Eugène Tănase. L'opposition qu'il observe et définit dans les termes bien suggestifs

[1] À présent, les linguistes distinguent le subjonctif en tant que prédicat de phrase du subjonctif – prédicat de proposition. Voir en ce sens Grevisse-Goosse, 1986. Comme prédicat de phrase, le subjonctif se trouve « dans les phrases impératives : *Qu'il* REVIENNE un autre jour ! – *Que personne ne* SORTE ! et dans les phrases optatives, surtout lorsque l'impératif n'est pas disponible, c'est-à-dire à la troisième personne : *Que le Ciel nous* ENTENDE ! ». Le subjonctif comme prédicat de proposition complément, sujet, etc. apparaît : « a) Dans les propositions relatives, dans certains cas ; b) Dans les propositions conjonctives : 1. Propositions conjonctives essentielles, dans certains cas ; 2. Propositions corrélatives dans certains cas ; 3. Propositions adverbiales marquant le temps (…) le but, la concession, la condition ou la supposition (…) » (1986, pp. 1304 et 1307).

d'action existante vs action non-(encore)-existante s'exprimerait aujourd'hui dans les termes suivants : *thèse vs hypothèse (valeurs thétiques vs valeurs hypothétiques)* ou *encore actuel vs potentiel (virtuel*)[2]. De plus, le professeur Eugène Tănase est amené tout naturellement à expliquer – au bout d'une série d'analyses raisonnées - pourquoi et dans quelles conditions une action présente ou passée peut avoir la forme subjonctive et pour ce faire, il introduit comme explication la connaissance spéciale que le sujet parlant a de ce qu'il affirme: « Or, lorsque celui-ci parle, il exprime les faits et actions en fonction de la connaissance qu'il en a lui-même: ne connaissant pas, dans tel cas, telle action comme existante, il est évident qu'il ne peut lui donner le mode de l'existence : celui de la non-existence seul lui conviendrait ; et c'est ainsi qu'une action présente même, une, passée, peut aussi avoir la forme subjonctive : *Il est possible que P. soit parti./ Je ne crois pas que P. soit parti./ Je ne connais personne qui ait connu votre grand-père.* Plus d'une fois cependant, ajoutons-le, le sujet parlant laisse voir, par la proposition principale, *qu'il est possible* que, en dehors de sa connaissance, dans l'absolu, l'action existe, - tout en montrant par la forme qu'il lui donne, que personnellement il ne la connaît pas comme telle » (p. 322).

Quel fait extraordinaire ! Nous trouvons ici *in nuce* la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste, que celui-ci expose de manière succincte dans son étude intitulée *L'appareil formel de l'énonciation*[3].

Nous allons remarquer aussi le caractère systématique de la présentation par E. Tănase, des différentes espèces à l'intérieur des trois grands groupes de subordonnées.

A) Pour la subordonnée complétive, l'auteur de l'*Essai…*distingue les espèces suivantes, selon le sémantisme du verbe principal : 1. Volonté, désir, souhait ; 2. Prière, demande, commandement ; 3. Conseil, exhortation ; 4. Décret, décision ; 5. Effort, empêchement, obtention : 6. Attente, espoir ; 7. Permission, défense ; 8. Nécessité ; 9.Convenance. Les faits analysés à l'aide de beaucoup d'exemples épuisent vraiment toutes les possibilités d'occurrence du subjonctif, seul ou en variation avec l'indicatif. On prend aussi en considération la forme personnelle du verbe principal, la nature sémantique des locutions verbales impersonnelles qui apparaissent dans la proposition principale et finalement, toutes les démonstrations aboutissent à la conclusion que ce n'est pas le subjonctif qui exprime telle ou telle idée précise – cela dépend du sens de l'élément le régissant - , *tandis que l'action exprimée par la proposition objet est non-existante par rapport à celle exprimée dans la principale et non-encore-existante quand elle est rapportée au sens et au temps du verbe subordonné.*

---

[2] Voir principalement Teodora Cristea, *Grammaire structurale du français contemporain*, 1974, pp. 91-96 et Maria Ţenchea, *Le subjonctif dans les phrases indépendantes. Syntaxe et pragmatique*, p. 99. La dernière fait aussi une distinction supplémentaire entre *virtualité assumée vs virtualité non assumée*.

[3] Cette étude a paru pour la première fois dans la revue *Langages*, 5e année, no 17, pp. 12-18. Dans l'énonciation, dans l'acte même de la production des énoncés par le locuteur apparaissent des indices spécifiques montrant que le sujet parlant (ou écrivant) s'approprie l'appareil formel de la langue à des fins précises de communication : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (p. 12). La présence du locuteur à son énonciation le transforme en un point de référence essentiel pour la compréhension des énoncés qu'il produit et pour le repérage des différentes marques formelles du processus discursif. Parmi ces marques, Émile Benveniste range « toutes sortes de modalités formelles, les unes appartenant aux verbes comme les *modes* (optatif, subjonctif) énonçant des attitudes de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il énonce (attente, souhait, appréhension), les autres à la phraséologie (*peut-être, sans doute, probablement*) et indiquant incertitude, possibilité, indécision » (p. 16).

B) Dans la phrase à subordonnée conjonctive, c'est la seule conjonctive déterminative qui intéresse l'auteur de l'*Essai*…À partir d'exemples comme : *Je cherche une personne qui va / aille à Paris*, on se rend compte que là où c'est l'indicatif qui est employé, c'est que le sujet parlant, a la certitude de l'existence d'une telle personne, tandis qu'il emploie le subjonctif pour montrer qu'il ne sait même pas si une telle personne existe, autrement dit, *la qualité d'existence ou de non-encore-existence de l'antécédent dépend du mode employé dans la subordonnée.*

Pour ce qui est du groupe C) formé par les subordonnées circonstancielles, E. Tănase fait une première observation importante : « c'est la locution adverbiale qui, établissant une relation entre la proposition principale et la proposition subordonnée décide aussi de l'apparition du subjonctif » (p. 119). La valeur du subjonctif se rapproche souvent de son état primaire, de *l'Idée primaire*, mais elle prend position sur le plan temporel, et alors la valeur primaire devient *non-encore-existence, action à venir.* « Et cette fois, elle le fait de façon formelle, par les locutions adverbiales *avant que*, *jusqu'à ce que*, - qui marquent que l'action de la proposition circonstancielle est postérieure et à venir, par rapport à celle de la proposition principale ; par *afin que*, qui pose l'action circonstancielle comme but à atteindre – l'action subjonctive sera donc toujours à venir - ; par *de sorte que*, introduisant une conséquence *devant* se produire ; etc. » (p. 119). Une fois de plus, le professeur E. Tănase procède à l'analyse minutieuse logico-grammaticale de l'emploi du subjonctif dans les circonstancielles temporelle, finale, conséquentielle, conditionnelle, hypothétique, comparative et comparatives d'égalité, d'opposition et de manière.

Enfin, pour clore ce paragraphe, nous ne manquerons pas de souligner l'originalité absolue du Chapitre V de l'*Essai*…, chapitre intitulé *Le subjonctif dans l'action présente et passée*, dans lequel le professeur Eugène Tănase réussit à démontrer magistralement, par des raisonnements très clairs, que *le temps n'a aucune conséquence pour le mode de l'action subordonnée et que le sujet parlant utilise pour le verbe de la subordonnée le mode subjonctif pour sa valeur modale (celle d'action non-existante).* Par exemple, dans « *Je voudrais / veux que Pierre sache – en cet instant déjà – que la faute n'en est pas à moi*, l'action (sic !) de *savoir* peut bien être en elle-même, une existence ; mais le sujet parlant ne la constate pas, ni ne la connaît comme telle au moment où il prononce la phrase : c'est pourquoi il ne peut pas donner à cette action le mode de l'existence, mais la présente comme non-existante – selon sa connaissance » (pp. 147-148).

3. Emploi du subjonctif dans la proposition simple, indépendante, principale

Selon le professeur Eugène Tănase, il faut séparer le subjonctif de la proposition simple, indépendante de celui de la subordonnée, pour une raison très claire : « Le subjonctif n'est nullement, en proposition principale, d'emploi primaire, mais par contre d'emploi secondaire, dérivé » (p. 282)[4] ; Ainsi a-t-on un subjonctif impératif (le subjonctif prête sa forme à l'impératif) : *Qu'il parte !* et un subjonctif conditionnel : *Dans ce cas, il eût été mieux de partir tout de suite* (un emploi ancien et littéraire pour exprimer une action irréelle). Conclusion : « …la valeur immédiate de l'action que le subjonctif exprime dans la

[4] La plupart des grammairiens, à l'heure actuelle, sont du même avis, nous citerons seulement : Grevisse-Goosse 1986, §§ 398 et 399 : *La phrase injonctive* et §400 : *La phrase optative* (pp.688-671 ; Teodora Cristea, 1979 : *Le mode*, pp. 66-74 ; Eugenia Arjoca Ieremia 2009, § 4.3.3. *L'emploi du subjonctif*, pp. 38-47 et surtout l'ample étude de Maria Ţenchea, 1999, *Le subjonctif dans les phrases indépendantes.*

proposition indépendante…ne place cette action en aucun cas, dans le domaine de l'existence » (p.320). Insistons sur ces points ! Le professeur E. Tănase observe « que pour un grand nombre d'éléments de pensée, la langue offre un moyen réduit d'éléments d'expression » (p. 282) ; pour le français, on a quatre modes : indicatif, subjonctif, conditionnel et impératif, censés exprimer l'action existante, l'action non-existante, l'action éventuelle ou hypothétique et l'ordre d'agir.

Mais d'autres concepts de pensée comme *supposition*, *prière*, *désir*, *souhait*, *joie*, *crainte*, etc. n'ont pas de forme propre qui les exprime. Pour exprimer *l'ordre*, *la prière* ou *le souhait*, on utilise *l'impératif*, par lequel le sujet parlant s'adresse à un ou plusieurs interlocuteurs ou à un groupe dont il fait lui-même partie : *pars, partez, partons !* « Mais la pensée linguistique évolue. Le sujet parlant se trouvera (…) dans la situation de vouloir adresser un ordre non pas à une « seconde personne », mais à un tiers, absent » (p. 284). C'est alors que « la langue » décide d'emprunter au subjonctif la forme de la troisième personne de l'impératif *: Qu'il parte !* Et même on peut aller plus loin encore, en ce sens que les verbes auxiliaires *être* et *avoir* ou d'autres, tels *savoir, pouvoir* empruntent au subjonctif toutes les formes nécessaires à l'impératif, tandis que le roumain utilise deux paradigmes en parallèle, celui de l'impératif et celui du subjonctif : *taci ! / să taci ! ; tăceţi ! / să tăceţi !*

Les exemples pour illustrer l'expression de *l'ordre*, de *l'exhortation*, de *la demande*, du *conseil*, de la *prière* sont nombreux, significatifs et sélectés dans des œuvres appartenant à toutes les époques de l'histoire du français : *Dist Baliganz : Car chevalchiez, barun, L'uns port le guant, li altre le bastun (Ch. Rol., 2686-87) - Nul ne porte pour moi le noir, On vend meilleur marché drap gris ; Or tienne chacun pour tout voir, Qu'encore est vive la souris* (Ch. d'Orléans, *Ballade*) – *Frères humains qui après nous vivez, N'ayez contre nous les cœurs endurcis…De notre mal personne ne s'en rie, Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !* (Fr. Villon, *Ballade des pendus*) – *Vous, Narcisse approchez, et vous, qu'on se retire* (Racine, *Britannicus)*, etc., (pp. 285-286).

Les mêmes analyses raffinées et illustrées par de nombreux exemples sont appliquées à l'étude du *subjonctif dit concessif* : *Aille qui voudra, moi je reste,* et *du subjonctif-conditionnel.* Il ne s'agit pas ici d'un subjonctif mis à la place d'un autre mode, mais d'un subjonctif se chargeant d'exprimer une action éventuelle ou irréelle (donc, non-existante), passée ou présente, bien avant que le mode conditionnel (création du français) se fût chargé de l'exprimer : *Si vouloye raconter pleinement En cet écrit mon ennuyeux martyre, trop long seroit ; pour ce certainement j'aimasse mieux de bouche le vous dire* (Ch. d'Orléans, *Ballade*) – *La seule chose qui l'assurait qu'il ne s'était pas trompé était la tristesse de Mme de Clèves, quelques efforts qu'elle fît pour la cacher : peut-être que des regards et des paroles obligeantes n'eussent pas tant augmenté l'amour de M. de Nemours que faisait cette conduite austère* (Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*).

Mais *le subjonctif* peut devenir un *simple opposé stylistique de l'indicatif*: *Dans ce cas, je comprends qu'il soit parti.* « Et encore n'avons-nous pas atteint la dernière phase d'évolution du subjonctif (…) ce mode apparaîtra pour exprimer l'action existante même, pourvu qu'elle ne présente pas certains caractères de déterminé, d'absolument fixé, stable: *Où que vous soyez*, n'oubliez pas que…/ *C'est le plus grand fourbe qui ait jamais existé* » (p. 323).

En guise de conclusion : « Partie d'un point très proche du subjonctif de base – qui exprimait « la non-existence absolue » –, cette valeur a suivi une constante évolution vers son point opposé, qu'elle a finalement atteint : « l'existence » (p. 323) ; « *…si l'on veut être*

précis, on doit parler non pas des valeurs du subjonctif, mais de la valeur et des emplois du subjonctif » (p.324).

4. Considérations finales sur la structure générale de l'*Essai*… et sur la valeur du mode subjonctif en latin

4.1. La structure générale de l'*Essai*…

L'*Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français* peut être considéré comme un modèle de recherche scientifique, si l'on tient compte de la rigueur des argumentations, de l'enchaînement logique des idées, de la démarche suivie dans la conception et la rédaction générale de l'ouvrage. Ainsi, les dix chapitres qu'il contient sont-ils répartis comme suit : dans les deux premiers chapitres, nous allons trouver le résumé des principales théories sur le subjonctif, théories antérieures à la parution de l'*Essai*…, et l'étude critique de ces théories. Le chapitre III, intitulé *La valeur de base du subjonctif*, est précédé de la spécification suivante - très importante d'ailleurs- pour toute recherche scientifique, *« Notre conception personnelle sur la valeur du subjonctif »* (voir la *Table des matières*, p. 330).

Dans les chapitres IV – V, le professeur Eugène Tănase étudie « une à une, les diverses valeurs dérivées que le subjonctif a acquises le long de son existence » (p 5) dans les différentes classes de propositions subordonnées, à cette observation près : les sous-titres de chaque chapitre rendent explicite la démarche spécifique à une longue tradition grammaticale selon laquelle il faut appliquer les données de la psychologie pour expliquer l'emploi des modes, leurs valeurs sémantiques (expression du désir, du souhait, de la volonté, de la supposition, de l'incertitude, etc.) et la fonction modale du subjonctif en grec ancien, en latin et dans les langues romanes, telles le français. Or, il nous semble juste de rattacher à cette tradition l'ample recherche scientifique entreprise par le professeur E. Tănase concernant le subjonctif en français. Et cela, non seulement pour essayer de le placer dans la lignée des romanistes allemands Lerch[5] ou Regula[6] et de la « psychomécanique du langage » de Gustave Guillaume[7], mais aussi et surtout pour pouvoir *mettre en évidence sa pensée originale et son importante contribution à l'étude du subjonctif en français (ancien, préclassique, classique, postclassique et moderne).* Il fallait découvrir en deçà des structures sémiologiques d'une langue, les processus et les structures psychiques qui les sous-tendent,

---

[5] Voir tout particulièrement les ouvrages du romaniste allemand Eugen Lerch, *Die Bedeutung der Modi im Franzoesischen*, Leipzig, 1919 et idem, *Historische Franzoesishe Syntax*, t. 1-3,Reisland Verlag, Leipzig, 1925-1934 ; le tome III porte le titre significatif de *Modalität.* Avant E. Lerch, W. van der Molen était partisan de l'explication du subjonctif par la méthode psychologique, dans son ouvrage *Le subjonctif, sa valeur psychologique et son emploi dans la langue parlée*, Amsterdam, 1923.Les modes se caractérisent en fonction de l'attitude psychique du sujet parlant par rapport à l'idée énoncée. Autour du sens logique du verbe au subjonctif « flotte une atmosphère sentimentale qui (…) lui donne, suivant le contexte, des colorations particulières : ce sera tantôt un ordre, ou une prière, tantôt une certaine réserve ou hésitation, dictée par la politesse ou la prudence, tantôt une certaine bienveillance, une concession en faveur de l'interlocuteur, tantôt un désir ou une crainte de voir se réaliser l'action » (pp. 36-37, apud E. Tănase, pp. 19-20).

[6] M. Regula, *Ueber die Modale und Psychodynamische Bedeutung der Franzoesischen Modi im Nebensatze*, dans la revue *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLV, 1925 ; idem, *La fonction du subjonctif dans le Français Moderne*, dans *Revue de Linguistique romane*, t. XII, n. 47-48, 1936. Selon Regula, dans la subordonnée introduite par *que* les « *objectifs affirmés, constatés ou avancés »*, englobant ce qu'il appelle *« prédicat psycologique »*, se mettent à l'indicatif, tandis que les « objectifs envisagés (spécialement les objectifs désirés, supposés, évalués) » se mettent au subjonctif (cf. E. Tănase, p.26).

[7] Gustave Guillaume, *Temps et Verbe. Théorie des Aspects, des Modes et des Temps*, Champion, Paris, 1929.

c'est-à-dire, le cas échéant, il fallait découvrir et décrire dans les moindres détails, sans exception (comme nous l'avons déjà montré aux §§ 1 et 2 de notre article), dans les phrases à subordonnée complétive ou conjonctive et à subordonnées circonstancielles les valeurs du subjonctif en français, qui découlent (« dérivent ») de *la valeur de base du subjonctif en général*, telle qu'elle sera *définie par E. Tănase comme* « *Idée primaire » ou « non-existence absolue »*, et pour le subjonctif français, *« la non-encore-existence »*[8].

Les chapitres VI et VII sont consacrés à l'étude des cas où le subjonctif est amené à exprimer *l'action existante*, seulement « infixe » ou de second plan au point de vue de l'importance dans la phrase. Le chapitre VIII, de moindres dimensions que les précédents (pp. 273-279), anticipe en quelque sorte les nouvelles orientations théoriques propres aux grammaires syntagmatiques des années 1960-1980. Le chapitre traite des conditions syntaxiques et sémantiques qui permettent l'alternance dans le discours du mode subjonctif (en tant que forme modale finie) avec les formes verbales non finies que sont l'infinitif et le participe présent ou passé. Exemples : *Je cherche une chambre qui a/ait une vue sur le jardin / Je cherche une chambre ayant une vue sur le jardin ; Il est parti, quoique sachant qu'inutile ; - Quoique aimé de tous, il est parti* (pp. 278-9).

Même dans ces cas-ci, le professeur E. Tănase reste fidèle, comme il se doit, à une démarche analytique psychologisante, accompagnée constamment par des raisonnements logiques impeccables. À partir d'exemples comme : *Je veux que je parte / Je veux partir ; Il craint qu'il ne soit en retard / Il craint d'être en retard ; Vous vous étonnez que vous n'ayez pas compris cela tout de suite ?/ Vous vous étonnez de ne pas avoir compris cela tout de suite ?*, on peut affirmer que l'infinitif, tout comme le subjonctif avec lequel il se trouve en alternance, exprime *la non-existence*. Cependant, une autre série d'exemples, tels : *Je vois Pierre qui vient / Je vois Pierre venir ; Il est sûr qu'il l'a vu traverser la voie / Il est sûr l'avoir vu traverser la voie ; Tu es donc parti après que tu eus tout mis en ordre / Tu es parti après avoir tout mis en ordre*, prouve que l'infinitif en alternance avec l'indicatif exprime *l'action existante*. Comment expliquer alors cette apparente contradiction ? « C'est que, tandis que l'indicatif est le mode de l'action existante, le subjonctif, celui de l'action non-existante, l'infinitif, lui, n'exprime ni existence, ni non-existence : car, lui, en somme, il n'est pas mode ; il exprime l'action pure, en certain sens, et ce n'est que parce qu'il dit *action* qu'il diffère du substantif (cf. *Je vois arriver le train* et : *Je vois l'arrivée du train* (…). Dès lors, cela explique que l'infinitif puisse exprimer l'action existante aussi bien que celle non-existante, car ce qu'il exprime dans un cas comme dans l'autre, c'est le seul élément commun : *l'action* » (p. 275). Sur ce point précis, nous pouvons constater une identité de vision théorique du professeur E. Tănase et de Gustave Guillaume[9].

---

[8] Le professeur E. Tănase fait un exposé clair et précis de la théorie guillaumienne, duquel nous pouvons comprendre quelles sont les idées qu'il va rejeter et quelles sont les idées qu'il va retenir pour élaborer sa propre théorie sur le subjonctif français.

[9] Gustave Guillaume, étudiant la représentation linguistique du temps verbal, considérait que modes et temps verbaux forment un système qu'il appelait *chronogénèse* et qui permet au locuteur de situer - « saisir » - la durée d'un procès. La *chronogénèse* correspond à une opération de pensée qui requiert du temps pour se produire, et ce temps, symbolisé par un axe longitudinal peut être saisi en divers points de son développement. Il y a principalement trois points : I – initial, M – médian et F – final. Dans le point I, *la chronogénèse* est seulement en pouvoir d'opérer et l'image-temps saisie est *le temps in posse* (c'est une représentation que la pensée n'a pas encore réalisée, mais elle est seulement *en puissance* de réaliser). Dans M, l'image-temps est en cours de formation dans l'esprit, c'est *le temps in fieri*. Dans F, *la chronogénèse* a fini d'opérer et l'image-temps saisie sur ce point correspond

Le chapitre IX est consacré à l'étude des valeurs du subjonctif en français dans la proposition simple, principale, indépendante et le chapitre X, le dernier avant la *Conclusion*, nous propose un aperçu synthétique sur la situation et les valeurs sémantiques de base du subjonctif en indo-européen commun et en latin. Et cela dans quel but ? C'est pour voir si les résultats obtenus dans l'analyse du subjonctif en français avaient une valeur plus générale et s'ils pouvaient s'appliquer aux langues plus anciennes que le français, mais apparentées à ce dernier. Or le professeur E. Tănase tire la conclusion que « les valeurs que nous avons reconnues dans le subjonctif français » (p. 318) trouvent une explication, une précision même dans le système grammatical de ces langues[10].

Remarque importante. Nous considérons que l'étude exhaustive des valeurs sémantiques et des emplois du subjonctif en français, étude entreprise tout au long de l'*Essai*…, a permis que l'on aboutisse à présent à considérer que la catégorie du mode a deux acceptions principales : la première, celle *de mode de division (de classification) des formes verbales* (en modes personnels ou conjugués et modes non personnels, impersonnels ou non conjugués), voir Grevisse – Goosse, 1986, § 738, p. 1160 ; la seconde, fait de ce mode un synonyme de *modalité* : « Une analyse logique de la phrase conduit à postuler l'existence d'un *dictum*, défini comme un rapport entre un sujet d'énoncé et un prédicat et le *modus* qui indique l'intervention du sujet d'énonciation, l'attitude du locuteur par rapport au contenu spécifié par le dictum. Le sujet parlant (sujet d'énonciation) peut conférer au *dictum* un indice de réalité ou il peut refuser à l'énoncé cet indice, il peut porter un jugement sur le contenu factuel du dictum comme il peut exprimer les sentiments qu'il éprouve à l'égard de ce qu'il dit. » (voir T. Cristea, 1979, p. 66).

Maintenant, nous allons voir brièvement la situation du subjonctif en latin, telle qu'elle est présentée dans le chapitre X de l'*Essai*.

4.2. Valeur du subjonctif en latin

En latin, l'action existante est considérée dans son rapport avec le temps. L'indicatif, *mode des faits* exprime le présent et le passé, mais aussi *le fait à venir*, puisque l'esprit humain peut saisir un fait à venir comme certain et réalisable seulement après un laps de temps écoulé depuis le moment présent. Les formes de l'indicatif futur en latin proviennent du subjonctif. Ce mode continue d'exprimer *l'action non-existante* tout en la montrant *voulue, attendue*. Pour l'action à venir, toutes les fois que cette action sera susceptible de réalisation, elle s'exprimera non pas par le subjonctif, mais à l'aide du temps futur, temps

---

à un achèvement, c'est *le temps in esse*. La réalisation du verbe comme temps et mode se produit successivement *in posse*, *in fieri* et *in esse*. La réalisation du verbe : a) dans le temps *in posse* donne lieu aux modes nominaux infinitif et participe (*finir, finissant* ; *avoir fini, ayant fini*) ; b) dans le temps *in fieri*, donne naissance aux quatre formes du subjonctif ; c) dans le temps *in esse*, donne lieu aux deux aspects et aux deux formes temporelles que comportent les deux époques, passée et future (*J'aimai, j'aimais, j'eus aimé, j'avais aimé* ; *j'aimerai, j'aimerais, j'aurai aimé, j'aurais aimé*). Elle donne naissance aussi aux deux aspects et à la forme temporelle unique, de l'époque présente (*j'aime, j'ai aimé*). Le tout constitue l'indicatif. (Cet exposé très synthétique, nous l'avons fait en suivant la présentation de la conception guillaumienne sur *la chronogénèse* dans l'*Essai*.., pp. 31-32).

[10] Cependant, il y a des nouveautés par rapport au subjonctif hérité du latin. Celles-ci sont manifestes si l'on compare le français du Moyen Âge au français d'aujourd'hui. Il s'agit principalement de l'apparition du subjonctif a) après les antécédents déterminés par un adjectif au superlatif et surtout, b) après les verbes affectifs. Exemples pour : *a) M. Â : Li miaudres hons, qui ains fu nez, S'estoit si vers moi atornez (Eric.,* 2589*) : auj. Le meilleur homme qui naquît jamais ;* b) *M. Â : Deus ! quel dulur que li Franceis ne l'sevent (Ch. Rol.,* 716*) / auj. : Je suis content que vous partiez.* Or**, c**'est ici le cas du subjonctif seconde forme de l'action existante. (cf. p.324)

intégré dans l'indicatif. Comme nous l'avons déjà dit, le subjonctif exprimait en latin comme en français l' « action non-encore-existante ». Mais le développement de la subordination a rendu possible l'expression par le subjonctif, de valeurs comme « action éventuelle » et « action sur la non-existence » de laquelle on pouvait délibérer.

Conclusion

Le subjonctif en français, tel qu'il a été présenté et analysé dans l'*Essai.*..apparaît avoir à la base la même valeur que dans les langues indo-européenne commune et latine. Ce mode exprime l' « action non-encore-existante » (action à venir, mais aussi l'action sur l'existence de laquelle on délibère – « action-non-connue du sujet parlant comme existante », autrement dit, « action éventuelle ». Mais il arrive aussi à exprimer dans des contextes bien définis, l' « action existante ». Le développement du mode conditionnel, chargé d'exprimer l' « action hypothétique » favorise le déclin de l'emploi du subjonctif en tant que forme modale exprimant cette même valeur.

L'*Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français* représente une synthèse *sui generis* de plusieurs orientations linguistiques, synthèse qui mène à la réalisation d'un ouvrage original portant sur les emplois du mode subjonctif en français, en synchronie et en diachronie. Formé à la tradition solide de la grammaire historique et comparée des langues romanes, le professeur Eugène Tanase, son auteur, poursuit sans faute ses raisonnements, que l'on pourrait considérer comme propres à une grammaire générale et raisonnée, pour s'élever de situations particulières à l'Idée absolue pure, abstraction conceptuelle semblable au temps *in posse* de Gustave Guillaume. Il essaie d'expliquer ensuite toutes les valeurs dérivées de celle-ci, telles qu'elles ressortent des emplois contextuels (en propositions simples, indépendantes, circonstancielles) du subjonctif. Pour ce faire, il adopte une démarche explicative, voir même générative *avant la lettre*. De plus, en tant que romaniste chevronné, il fait des comparaisons ponctuelles entre tel emploi et telle valeur du subjonctif en français et la valeur correspondante en espagnol, portugais, roumain. Ainsi sa thèse de doctorat allait-elle ouvrir de nouveaux chemins à la recherche dans le domaine de la linguistique et la philologie romanes.

Bibliographie sélective

Source documentaire

Tanase, Eugène. 1943. *Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français*. Montpellier : Imprimerie A. & F. Rouvière.

Livres et articles

Arjoca-Ieremia, Eugenia. 2009. *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques.* Deuxième édition revue et corrigée. Timişoara: Mirton.

Arnauld, Antoine et Lancelot, Claude. 1660. *Grammaire générale et raisonnée, contenant les fondements de l'art de parler, expliquée d'une manière claire et naturelle.* Paris: Republications Paulet, 1969.

Benveniste, Émile. 1970. « L'appareil formel de l'énonciation », in *Langages*, 5e année, No 17, pp. 12-18.

Brunot, Ferdinand. 1905-1938; *Histoire de la langue française dès origines à 1900.* Tomes I-X. Paris: Armand Colin.

Idem, 1922. *La Pensée et la Langue*. Paris : Masson et Cie Éditeurs.
Bourciez, Édouard, 1943. *Éléments de Linguistique romane.* Quatrième édition. Paris: Klinksieck.
Cristea, Teodora. 1974. *Grammaire structurale du français contemporain.* Bucureşti: Editura didactică şi pedagogică.
Idem, 1979. *Grammaire structurale du français contemporain*. 2-ème édition revue et augmentée. Bucureşti : Editura didactică şi pedagogică.
Dubois, Jean *et alii*. 1994. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage. Paris : Larousse.
Grevisse, Maurice, Goosse, André. 1986. Le Bon Usage. Douzième éditio. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot.
Guillaume, Gustave. 1929. *Temps et Verbe. Théorie des Aspects, des Modes et des Temps*. Paris: Honoré Champion, 1929.
Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, René, Rioul. 1997. *Grammaire méthodique du français*. 3e édition corrigée. Parif: PUF.
Tenchea, Maria. 1999. *Le subjonctif dans les phrases indépendantes. Syntaxe et pragmatique.* Timişoara: Editura Hestia.
Vendryes, Joseph. 1921. *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire.* Paris: La Renaissance du livre.

Ramona MALITA,
(Université de l'Ouest de Timişoara)

Un ambassadeur de l'écrivain: le chronotope. Le cas des « Rêveries » de Jean-Jacques Rousseau

Abstract. The last two decades of the Siècle des Lumières where the pre-romanticism is evident in the literary space of Western Europe are crucial points in the evolution of the new aesthetical changement that will open the way of the Great Romanticism. A prominent figure is imposed on that time, Jean-Jacques Rousseau, by a different mode of conceiving literature and its aims; *Les Rêveries du Promeneur solitaire* is a proof to that effect. Our paper aims to surprise and detail the Rousseau's chronotope emergence of *La Cinquième Promenade*. We intend to highlight the features and functions of the construction of the chronotope in the pre-Romantic literature. Situated at the crossroads of time and space, chronotope reveals to the reader when and where the author chose to put the action to unfold, but, at most, it indirectly reflects the "hidden" intentions of writer concerning the character(s) of the novel. More or less explicitly, the chronotope of the pre-Romantic literature in general, especially in Rousseau's pages, opts for the expression of feeling and contemplation.

Keywords: chronotope, Jean-Jacques Rousseau, *Reveries of the Solitary Walker*, le Siècle des Lumières, pre-Romantic literature

Résumé. Les deux dernières décennies du Siècle des Lumières où le préromantisme se manifeste dans l'espace littéraire de l'Europe Occidentale sont des points cruciaux dans l'évolution de la nouvelle « métanoïa » esthétique qui va frayer les voies du Grand Romantisme. Une personnalité marquante s'impose à cette époque-là, Jean-Jacques Rousseau, par une modalité différente de concevoir la littérature et ses « buts » ; *Les Rêveries du Promeneur solitaire* en est une preuve en ce sens. Notre étude se propose de surprendre et de détailler l'émergence du chronotope chez Rousseau dans *La Cinquième Promenade*. Nous nous proposons de mettre en évidence les particularités et les fonctions de la construction du chronotope dans la littérature préromantique. Se trouvant au carrefour du temps et de l'espace, le chronotope dévoile au lecteur quand et où l'auteur a choisi de placer son sujet. Il témoigne indirectement des intentions « cachées » de l'écrivain concernant les moments de délire et de passion vifs, ainsi que les plus vives jouissances intérieures du contemplateur. Plus ou moins explicite, le chronotope de la littérature préromantique en général, chez Rousseau en particulier, joue la carte de l'expression du sentiment et de la contemplation.

Mots-clés : chronotope, Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, le Siècle des Lumières, préromantisme

Vitam impendere vero[1].
Juvénal, *Satire* IV

Introduction

Comme le thème général de ce colloque est *Personnalités, phénomènes et points cruciaux de la Romània européenne*, nous considérons approprié d'y proposer un sujet lié au préromantisme français qui, à nos yeux, est un moment crucial dans l'histoire de l'Europe et de la Romània. La période artistique et littéraire préromantique[2] dont les circonstances historiques coïncident, du point de vue de l'idéologie, avec un événement et phénomène majeur de l'histoire du monde : la Grande Révolution Française, est le premier moment de la longue crise

[1] Consacrer sa vie à la vérité.
[2] Le terme a été créé en 1910 en histoire littéraire et s'est étendu ensuite à tous les arts.

que la relative déchéance de la raison vient d'ouvrir pour les âmes, une crise qui n'est autre chose que la recherche trop souvent infructueuse d'une unité et d'un équilibre, voués désormais à l'instabilité. Il ne suffit pas de faire du préromantisme une simple préface du romantisme ; nous nous situons du côté des critiques[3] qui apprécient que le préromantisme est formé d'une génération artistique bien distincte par rapport aux vagues des romantiques de plus tard. Il y a des histoires littéraires qui prennent le préromantisme en tant qu'époque de transition du Siècle des Lumières vers le Romantisme ou bien une étape de début du romantisme, ce qui n'est pas tout à fait vrai, puisque l'originalité du préromantisme est donnée:

- par un style artistique et littéraire propre,
- par une esthétique particulière (s'appuyant sur des catégories esthétiques propres),
- par des thèmes définitoires,
- par une prise de conscience (illustrant la spécificité de l'esthétique).

Notre étude s'ouvrit sur quelques remarques préliminaires sur le terme de *préromantisme* et sur la littérature de ce courant artistique. La seconde partie prend en analyse l'émergence du chronotope dans la Ve *Promenade* de Jean-Jacques Rousseau, suivie de quelques traits généralisateurs sur le chronotope préromantique (que nous avons nommé à l'aide d'une expression latine : *res in oculis / ante oculos*). Notre étude finit avec quelques observations sur la musique des mots du musicien Rousseau, suivies des conclusions.

D'abord, nous aimerions bien faire quelques remarques introductives sur la crise que le préromantisme décrit, afin que nous puissions analyser mieux l'émergence du chronotope et son fonctionnement chez les préromantiques en général, chez Jean Jacques Rousseau en particulier.

Rousseau, l'écrivain de son temps, à côté des esprits iconoclastes de son époque, annoncent la Révolution Française et ses grandes mutations de paradigmes politiques et artistiques par ceci : ils ressentent le changement à venir et dans les arts et dans la société, mais ils ne savent pas encore les formes de ce changement. C'est un état de crise minant l'ordre non-durable. Dans *Émile*, Rousseau prophétise, à ce propos, la fin de la société moribonde de l'Ancien Régime : « Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions…Je tiens pour impossible que les grandes monarchies de l'Europe aient encore le temps de durer. » (apud Starobinski, 175) Vers la fin du Siècle, « le sentiment crépusculaire d'une classe finissante » et les signes de l'épuisement font pressentir à Rousseau, selon Starobinski, qu'il n'est plus temps de régénérer pour faire durer un ordre qui va s'effondre. « Le salut n'est pas dans l'histoire, mais hors celle-ci. Quand Rousseau se réfugie dans la rêverie, Rousseau ne semble rien espérer d'autre qu'un sursis pour l'individu. » (Starobinski, 176) L'écrivain meurt en 1778, mais la rêverie continue.

La littérature préromantique prend des sentimentalistes l'option pour les sujets qui émeuvent et qui sont contre la littérature démonstrative. Elle privilégie les sujets émouvants, qui jaillissent des tréfonds de l'âme et qui se prononcent contre l'idée abstraite. Le Siècle des Lumières, dans ses deux dernières décennies, est le siècle de la découverte de la complexité de la vie intérieure, de l'incertitude, des tristesses, des rêveries, etc. Libéré des dogmes et d'obligations pesantes, imposés par l'autocrate puissant (au niveau religieux, social, littéraire), le préromantique cherche son essence, les coordonnées intérieures de sa personnalité, mais son indépendance spirituelle et sentimentale, récemment conquise ou en plein essor, est encore faible, manquée, pour le moment, de la conscience du devenir ou de

[3] Le Colloque international de Clermond-Ferrand sur le *Préromantisme* (1972, dont les actes ont été publiés en 1975). Des critiques comme Paul Viallaneix, Fortunat Strowski, etc.

la finalité ; c'est pour cela que le préromantique est toujours un hésitant et un rêveur[4]. Le préromantique est un aboulique, simplement un rêveur dont les rêveries sont manquées d'hallucinations, de cauchemars ou de rêves orgiaques, puisque son état d'âme habituel est la perplexité. Se situant dans un état permanent de sensitivité, le préromantique découvre avec joie les tempêtes des problèmes sentimentaux et plonge dans leur profondeur, mais en même temps il a l'embarras du choix, puisqu'il ne sait pas quoi choisir : ses horizons sont gris, indéfinis et trop pluriels pour qu'il puisse se fixer un seul objectif sentimental ou social. Sa religion est, *grosso modo*, une aspiration religieuse vers un équilibre psychique par le biais de la sensibilité, mais cet équilibre est instable. Les thèmes préromantiques sont, comme la critique souligne dans toutes les histoires littéraires, ceux du romantisme, à cette différence que les préromantiques manifestent une certaine préférence pour les attitudes passives, voire mineures, et les sentiments. Le poète préromantique ne sera jamais un titan, ni un damné, il officiera le culte du passé près des murs des châteaux en ruines, jamais dans les luttes contre le présent social en déchéance ; la solitude du poète préromantique est un refuge dans la nature, comme chez Sénancour ou Rousseau.

Si nous parlons en terme de la résolution des conflits[5] (à savoir si on cherche voir comme le préromantique résolut le conflit intérieur), le préromantisme est une étape de transition, puisqu'il n'offre pas de perspectives, seuls des remèdes sentimentaux pour l'âme. Implicitement, la prose préromantique est une littérature ayant comme thème de prédilection l'échec (*Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Clarisse*, *Les Souffrances du jeune Werther*), parce que les héros manquent de facultés créatrices et qu'ils ne peuvent pas être à la rencontre d'une destinée heureuse.

Le même message est dévoilé par les toiles du préromantisme (vu qu'il est un courant artistique complexe) : Caspar Friedrich et William Turner, à titre d'exemples.

Caspar Friedrich

[4] Certes, le romantique rêve à son tour, mais il le fait par des images concrètes, par des systèmes sociaux, religieux et philosophiques complexes, issus du chaos, par des utopies révolutionnaires ou par des scènes d'Apocalypse, soigneusement architecturées, même alors quand il est fragmentaire.

[5] La résolution esthétique des conflits artistiques est accomplie différemment par le classique (qui propose une solution de la conscience, de l'équilibre, du devoir), par le préromantique (qui propose une solution « non dite », un constat de la crise intérieure et de l'aspiration), par le romantique (qui donne une multitude de solutions individuelles et particulières pour lui et pour la société).

William Turner

Quelle que soit la nature représentée (montagneuse ou aquatique), dès lors que les sujets des peintres touchent à la relation amoureuse ou à la contemplation de la nature, la quasi-totalité de ces peintures présentent leurs protagonistes baignés dans une lumière nocturne ou crépusculaire, du début du monde. La nuit est encore un monde secret et mystérieux où les interdits se dénouent dans l'ombre. Mais cette obscurité mystérieuse n'est pas inquiétante, elle suscite, au contraire, une mélancolie puissamment poétique que vient augmenter la grâce des attitudes et le lyrisme des paysages. *Ut pictura poesis sit ; similisque poesi / Sit pictura ; referi per aemula quaeque Sororem / Alternantque vices et nomina : muta poesis / Dicitur haec, pictura loquens soelt illa vocari.*[6] Ces vers de Dufresnoy (choisis de son ouvrage *De Arte Graphica)* semblent être la meilleure expression de ce rapport étroit existant entre la littérature et la peinture préromantiques. La musique secrète vient ajouter son message mélancolique et, ce faisant, elle décrit le rythme intérieur, méandreux de l'âme contemplative dont les nuances s'expriment en sourdine. Se connaître et exprimer ce que l'on voit et ce que l'on entend aux et des tréfonds par l'intermédiaire de maintes voix, soit littéraire, soit picturale, soit musicale, ce serait la rêverie complète de tout préromantique.

Nous avons fait ce court détour au territoire théorique sur l'art des préromantiques, afin d'illustrer le syncrétisme de leur acte artistique. Notre étude se concentre sur le texte littéraire de ce courant, trouvé à l'encontre de ces constantes « trialectiques » en littérature, en peinture et en musique. Un tel texte est sans doute les *Rêveries du Promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

Quelques jalons d'histoire littéraire sur les *Rêveries* de Rousseau

À la fin de sa vie, Jean-Jacques Rousseau décide d'écrire pour lui-même pour fixer ses rêveries de promeneur. Elles ont été écrites entre l'automne 1776 et le printemps 1778.

[6] La peinture doit être pareille à la poésie ; elle doit être semblable à la poésie : chacune, en tant qu'émule égal, se rapporte à sa Sœur en inter-changeant leurs noms et leurs rôles. La peinture est appelée la poésie muette et la poésie est appelée d'habitude peinture qui parle.

La dernière *Promenade* est à peine commencée[7]. Rousseau dit dans la *Première* qu'il se propose de donner une suite à ses *Confessions*[8] : « Je ne dois ni ne veux plus m'occuper que de moi. C'est dans cet état que je reprends la suite de l'examen sévère et sincère que j'appelais jadis mes *Confessions*. Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même et à préparer d'avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi. Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon âme… » C'est par cela que nous avons justifié l'épigraphe de notre étude: « Vitam impendere vero. »

La *Cinquième Promenade* des *Rêveries*[9] est une évocation de son séjour à l'île Saint-Pierre en septembre 1765. Il décrit l'extase dans laquelle culminait sa rêverie lorsque, le soir, il se promenait et s'asseyait au bord du lac Bienne. En dépit des retours de l'obsession, le ton des *Rêveries* est beaucoup moins sombre que dans la seconde partie des *Confessions* et surtout dans les *Dialogues*. Rousseau est détendu, souvent clair, quelquefois souriant. Les anecdotes familières reposent de l'analyse de la dissertation abstraite. Nous avons devant nous le Rousseau simple, ingénu, qui aime converser avec les humbles, qui redevient enfant avec les enfants ; nous le voyons dans son pigeonnier de la rue de Plâtrière au milieu des oiseaux, de ses herbiers et de ses livres, ou, la canne à la main, arpenter la banlieue parisienne, attentif aux spectacles de la vie familière, bon compatissant, avide surtout de trouver des arbres et de la verdure, inquiet seulement lorsqu'il redoute d'être reconnu et de ne plus être le passant anonyme.

Il invite à l'introspection et cette analyse psychologique n'est pas seulement d'ordre moral, mais elle touche à l'être tout entier : elle porte sur des sensations, sur des états physiques presque autant que sur des sentiments ; témoins cette page merveilleuse où est analysé le retour progressivement de la vie après la chute et l'évanouissement, et ces autres pages, de la *Cinquième Promenade* où, reprenant en l'approfondissement un sujet effleuré au livre XII des *Confessions*, Rousseau met toutes les ressources de son art au service de l'introspection psychologique et physiologique la plus poussée.

Le chronotope de la rêverie : *res in oculos*

Dans le texte mis en annexe (un fragment extrait de la *Cinquième Promenade*) nous voulons illustrer l'émergence du chronotope[10] de type préromantique. Les axes spatio-temporels d'un texte décrivent son chronotope (*chronos* et *topos*) et le cadre de sa diégèse. Le chronotope témoigne indirectement des intentions « cachées » de l'écrivain, car derrière le contemplateur ou le narrateur sont toujours glissés des insertions autobiographiques. C'est le cas de ces *Rêveries*. Une des modalités dont l'écrivain dispose pour introduire sur la scène

[7] Les préparatifs de l'installation à Ermenonville chez le marquis de Girardin ont dû interrompre le cours de cette rêverie et en plus l'écrivain meurt le 2 juillet 1778. Donc inachevée. Les *dix Promenades* se présentent au hasard des méditations et des rencontres, sans répondre à un plan quelconque.

[8] 1782 printemps : publication à Genève de la Ière Partie des *Confessions* suivies des *Rêveries du Promeneur solitaire*. 1789 automne : publication de la deuxième partie des *Confessions*.

[9] Louis Courtois dans sa *Chronologie* (voir la bibliographie) fixe à l'automne 1776 le début de la composition des *Rêveries*. L'accident de Ménilmontant est du 24 octobre. La visite de Mme et de Mlle d'Ormoy du début de novembre : la *Deuxième Promenade* serait donc de décembre. Rousseau y fait allusion aux articles du « Courrier d'Avignon » ; or ces articles sont des 3 et 20 décembre ; la *Deuxième Promenade* aurait donc été écrite fin décembre 1776 ou début janvier 1777. La *Septième*, où Rousseau dit qu'il se remet à herboriser âgé de 65 ans passés, se situerait au cours de l'été 1777. La *Neuvième* serait de printemps 1778 : Rousseau dit qu'il va dans les parages de l'École Militaire voir des mousses en pleine fleur ; or les mousses ne fleurissent qu'au printemps dans la région parisienne, ce qui situerait la *Neuvième Promenade* vers le mois de mars 1778. La *Dixième* est datée : jour des Rameaux 1778. Les autres *Rêveries* ne peuvent être datées de façon précise. (p.13)

[10] Voir Bakhtine, Mikhaïl, 2008. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris : Gallimard, (Ière édition russe 1975, Ière édition française 1978).

littéraire son personnage contemplatif est le chronotope. Construire le temps et l'espace fictifs de la diégèse implique des axes temporo-spatiaux établis par l'écrivain pour lequel l'émergence du réel est primordiale. Toute analyse chronotopique repose sur un schéma indiquant le temps et l'espace qui conditionnent le déroulement de l'action (Malita 2015, 41). C'est l'auteur qui crée l'impression de vraisemblance par la mise en place d'un monde fictif qui passe pour réel. Pourtant, il laisse des traces de sa subjectivité et permet au lecteur d'estimer le degré d'adhésion. L'axe temporel est formé, dans ce texte, de trois types de temps : le temps de la composition, le temps évoqué et le temps de la rêverie. L'axe spatial est formé à son tour par une dichotomie : le lieu vu (et décrit) et l'espace affectif engendrant une géographie spirituelle. Expliquons-les tour à tour.

I. La trichotomie temporelle

Le temps historique ou de la composition. Les *Rêveries* n'offrent plus, comme les *Confessions*, un récit chronologique ; elles relatent quelques épisodes de la vie de Jean-Jacques, certains anciens, d'autres récents, mais elles le font au fil des souvenirs et suivant la courbe capricieuse des méditations. Plus que les *Confessions*, elles sont dominées, imprégnées par ce souci constant de l'analyse, par ce démon de l'exploration interne, dont Rousseau tire d'ailleurs les plus vives jouissances.

Le temps dans le texte:

- Passé qui est évoqué (ce sont des expériences vécues quinze ans plus tôt), un instant désiré comme durable ;
- Présent (du récit), du souvenir qui engendre la réflexion sur : ce qui est permanent, continu, constant, arrêté, sans avant, ni après ; tout au contraire du fugitif, continuel, rapide, court, passé qui n'est plus et avenir qui ne doit pas être.

La rêverie s'y définit comme

- un état hors-du-temps qui s'écoule, état de bonheur, de suprême félicité ;
- un instant que l'on voudrait faire durer.

Le contemplateur se sent progressivement engourdi. L'« agitation de l'eau » qui attire particulièrement son attention, produit un phénomène hypnotique. De plus, cet état d'envoûtement semble s'éterniser en un souvenir. L'emploi des participes présent « fixant; chassant; frappant », ainsi que celui de l'imparfait de l'indicatif « suppléaient; éteignait; offrait » sont lourds et ralentissant, renvoyant à un temps passé, conservé par la mémoire : le temps évoqué.

La réalité devient rêve, le contemplateur supprime tout geste, il ne fait plus aucune action. Il est passif par rapport au début du passage où nous le voyons « parcourir l'île ». Le temps réel est sublimé en un temps intérieur et cette sublimation est marquée par l'intermédiaire des moyens grammaticaux. Ainsi, il y a une absence totale de pronoms personnels sujets et les sujet des phrases sont dans la plupart des cas des sensations extérieures comme « le bruit des vagues », « le flux et le reflux », tandis que le contemplateur n'est présent qu'à travers des pronoms personnels compléments d'objet « en moi »; « me » et les nombreux adjectifs possessifs « mon »; « ma »; «mes ». C'est la nature qui suscite ses rêveries et ses méditations, qui le délivre de la vieille amertume et de l'angoisse despotique[11].

[11] On n'en peut trouver de meilleur témoignage à propos de cela que dans la *Septième Promenade* où, après avoir dit de la supériorité de l'étude de la botanique comparée à celle de la géologie ou de la zoologie, Rousseau se laisse

Les phrases commencées avec un sujet extérieur s'achèvent sur l'état d'âme du sujet montrant bien ce passage de la réalité à la rêverie. Il y a un parallélisme entre l'eau et l'âme du promeneur (le principe des vases communicantes) : les mouvements externes se substituent aux mouvements internes. Ainsi « l'agitation de l'eau » est reprise par l'expression « chassant de mon âme toute autre agitation ». De même, le « mouvement continu » se substitue aux « mouvements internes » et les substantifs en copulation « mon oreille et mes yeux » reprennent symétriquement « le bruit des vagues et l'agitation de l'eau ».

Le mouvement des vagues est ressenti dans l'âme de celui qui voit. Sa « réflexion » sur le temps qui passe inexorablement, qui révèle un état conscient, est atténuée par « faible et courte », « impressions légères ». Le vocabulaire concret des verbes : « fixant »; « plongeait »; « éteignait »; « naissait »; « berçait » est employé avec un sens abstrait qui caractérise les états d'âme du promeneur et suggère le mouvement d'oscillation, comme pour les vagues. Ce qui contribue également à cette sérénité d'âme est le dépouillement de toute activité intellectuelle pénible. Le rêveur ne pense qu'à son bonheur personnel et ne parle que de « mes sens; mon âme; mon oreille; mes yeux; mon existence ». Les toits fins de phrase sont construits symétriquement: « sans que je m'en fusse aperçu »; « sans prendre la peine de penser »; « sans aucun concours actif de mon âme » reprennent cette idée du rythme au ralenti.

II. **Perception de l'espace et description du paysage**

Les topos ou les lieux où le temps du souvenir prend « forme » dans cette *Cinquième Promenade* sont les alentours boisés d'un lac. Le lac comme topos et comme figure du temps arrêté ou qui revient (les vagues) est une structure littéraire complexe, porteuse de plusieurs sens. L'ouverture sémiotique de ce leitmotiv renvoie, dans ce fragment, à un voyage complexe où la rêverie impose les détours temporelles en arrière ou en avant ; le lac inspire l'arrêt du temps (comme chez Lamartine, plus tard, chez Eminescu ou Arghezi, encore plus tard dans la littérature roumaine, etc.). L'eau, le mouvement des vagues signifient la reprise, le retour, la répétition, la perpétuation du même instant. Le lac et son eau sont décrits en fonction de ce que l'œil de la rêverie voit. C'est le jeu de la perception.

Le chronotope s'articule dans la perception du « flux et du reflux de cette eau, son bruit continu » et du « flux continuel » des changements dans la ligne de la vie et dans l'histoire. Il n'a de consistance que dans l'irréalité du désir, du regret, du sentiment, de la rêverie et ne prend une forme arrêtée, concrète que dans l'écrit, suite au flux de la pensée et au reflux du souvenir. Cela se traduit au niveau du rythme de la phrase et dans les sonorités des mots.

La nature est pour le préromantique Rousseau en particulier un lieu privilégié: ses sens sont en éveil. Il aime entendre « le bruit des vagues », « le flux et le reflux » de l'eau. Il observe avec attention ce monde qui l'entoure : le « lac », les « plaines », les « montagnes ». Le contemplateur se révèle au lecteur : l'observateur minutieux de la nature et le promeneur solitaire à la recherche d'un asile intérieur. C'est un regard de connaisseur (le botaniste), « en herborisant», mais ce qui l'intéresse aussi c'est la nature lui offrant un cadre de solitude et d'isolement : le promeneur s'assoit « volontiers » seul dans les « réduits », puis dans quelque « asile caché », la nature représente le refuge et le lieu protégé, dans lesquels il peut oublier la société et la réalité.

---

aller à son enthousiasme, fait appel « aux brillantes fleurs » et à l'« émail des prés » pour purifier son imagination et s'écrie qu'il ne veut étudier la nature « que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer ! »

Le cadre décrit par le narrateur apparaît magnifique, grandiose, puisqu'il emploie un vocabulaire poétique et des expressions excessives, qui annoncent en quelque sorte la mégalomanie des romantiques de plus tard: les « cimes » de l'île Saint Pierre; les « rivages», la « grève », le « flux et le reflux » des « vagues » et « les eaux » dessinent un paysage où l'imagination du lecteur navigue. Le cadre ressemble à un lieu riche et précieux : les rivages sont « couronnés », les plaines « riches », le cadre est « superbe ».

Le paysage s'étend et semble immense et infini. Les montagnes « prochaines » d'un côté, sont de l'autre « éloignées » ; les rivages sont « élargis » et la vue « s'étendait ». La couleur « bleuâtre » des montagnes indique que l'horizon ne se distingue pas très bien ; elles sont hautaines et inaccessibles. Le cadre y décrit apparaît comme un lieu paradisiaque. En fait, les souvenirs reviennent peu à peu à sa mémoire et il les grandit, les embellit pour montrer les moments de bonheur qu'il a passés dans la nature. Tous ces épisodes de sa vie défilent dans sa tête comme un film. Dans le texte, cela se traduit par une longue phrase au rythme lent et régulier, qui s'étend en nombreuses propositions.

Une illustration possible de l'espace vu serait la pyramide renversée qui dessine ce que l'œil peut voir de son réduit, c'est à dire *res in oculis.* Le point d'en bas de la pyramide marque le champ visuel de l'œil du contemplateur, la base de la pyramide renversée indique la zone la plus éloignée et « fallacieuse » du champ visuel. Si nous rapprochons ce paysage « écrit » des toiles avec lesquelles nous avons exemplifié la peinture préromantique, il nous semble similaire au tableau de Caspar Friedrich, du point de vue du coloris et de la perspective. Les deux, texte et peinture, décrivent une géographie spirituelle.

II.1. La géographie spirituelle

C'est une géographie connue[12], mais derrière ces formes de relief (montagnes, sommets, cimes, plaines boisées, lac, île, etc.) il y a une géographie spirituelle qui se cache. On a constaté que le sentiment de la nature dans la littérature récupère le paysage naturel, géographique à partir de la nostalgie ou du regret de l'avoir perdu. Pour ceux qui habitent dans la nature (ils s'en nourrissent et s'y abritent), celle-ci est leur objet de travail et leur cadre de vie. Pour ceux qui ne font que regarder le paysage ou le visiter, la nature devient l'objet de contemplation et sujet de méditation.

[12] Le lac et les montagnes comme thèmes littéraires ont été valorisés/consacrés en littérature par les préromantiques. De nos jours cependant, ce type de paysage semble banal : une image pittoresque, reproduite photographiquement, un cliché peut-être. Mais alors ce n'était pas un cliché. En outre, il était conjugué à un état d'âme nécessaire que, de nos jours, on est habitué à récupérer. Au moins physiologiquement, sinon psychologiquement.

La découverte de la nouvelle géographie spirituelle mènent impérieusement nécessaire à la découverte de nouveaux espaces géographiques : l'homme préromantique est sensible, mélancolique et adonné aux passions, il a la révélation des délices de la solitude qui mettent en évidence la potentialité des sentiments réprimés par la société puisque, dit Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* (part I, lettre XXXIII) :

> « toutes les grandes passions se forment dans la solitude ; on n'en a point de semblables dans le monde où nul objet n'as le temps de faire une profonde impression et où la multitude des goûts énerve la force des sentiments ».

Dans la peinture complaisante que Rousseau nous offre de lui-même, il revient sur plusieurs sujets qu'il a abordés dans ses *Confessions* : son amour pour la nature, le goût de la vie solitaire[13], son aversion pour la contrainte sociale, le pouvoir de son imagination qui peuple sa rêverie d'être selon son cœur, de même qu'il est amené à parler à nouveau de ses lectures (Plutarque), du ruban volé chez Mme de Vercellis, de l'abandon de ses enfants, de l'idylle des Charmettes, du séjour à l'île Saint-Pierre.

La solitude est recherchée dans la nature dans ses coins les plus retirés ou cachés, déserts et sauvages, dans le bois, dans les montagnes difficilement accessibles, dans les mers, dans des pays inconnus de l'Orient lointain. Revivre dans la nature a pour effet la redécouverte des vertus bienfaisantes de la vie libre, en plein air, en santé, et tout à fait contraire à la vie urbaine altérée, difforme par le biais du luxe, de la richesse, des tendances en vogue, du bon ton et du train-train quotidien accablant. Une idée sociale semble s'y glisser : « les riches et les puissants croient qu'on est misérable et hors du monde quand on ne vit pas comme eux ; mais ce sont eux qui, vivant loin de la nature, vivent hors du monde. » (Bernardin de Saint-Pierre, *Études sur la nature*, ch. I) La nature attire les rêveurs et les désireux de la solitude par milliers de détails du paysages jamais observés jusque-là : la paix d'un vallon, l'ombre d'une forêt, la chute abrupte d'un rocher, le tombeau d'un ancien amour[14], etc.

III. Le temps-espace ou le chronotope de type *res in oculis*

Le chronotope de type préromantique génère un temps-espace sublime, terrible, pittoresque et sombre. Vu que l'idée préromantique sur le monde est seulement critique, constatative et, par conséquence, passive, le préromantique n'arrive pas encore à imaginer une réalité idéale, puisqu'il opère au niveau des sentiments, des impressions, des états d'âme, qui n'échafauderont jamais une sociogonie (au sens de sociogenèse). Les complexes constructions lyriques des préromantiques touchent toujours aux émotions et aux passions brulantes, à la mélancolie inexplicable, impliquant des gestes larges, majestueux, expression de la dignité, en se servant d'une phrase ample, aux accents en climax ascendant, et cherchant des effets évidents et immédiats produits auprès du lecteur. Certes, le sentiment est sincère outre mesure, si on pouvait s'exprimer ainsi, mais il ne peut pas se dispenser des métaphores renvoyant au style classique, réminiscence littéraire due à la formation des

[13] Il est certain que Rousseau ne jouit pas complètement de la paix et de la tranquillité : la hantise de la persécution ne l'a point totalement quitté. À l'abri des méchants, Rousseau prouve qu'il se débat encore contre les obsessions cruelles. Partout dans les *Rêveries* court l'angoisse.

[14] Le tombeau et les ruines ce sont des thèmes très productifs dans la littérature préromantique. Les tombeaux des anciennes gloires enterrés au milieu de la nature sont les conditions nécessaires afin de juger et jauger le monde et ses fondements essentiels qui valent la peine de les savoir : « Mortels, c'est sur les tombeaux qu'il faut venir étudier ce qu'il vous importe de connaître. Au milieu d'un monde bruyant et du tumulte des affaires, vous ne pouvez entendre cette grande leçon. Venez dans les demeures silencieuses et votre âme, alors tranquille, sera frappée de la voix qui s'élève du fond de ses urnes. » (Hervey, *Les tombeaux*)

préromantiques. La promenade, le chemin ou l'aventure en plein air n'est qu'un épisode qui invite à un autre voyage, cette fois-ci une autoscopie, un repli sur soi-même, une méditation sur l'homme en général, sur ses vertus, sur son passage éphémère par rapport au temps divin. Ici, au milieu de la nature, où tous les hommes sont nés bons (idée chère à Rousseau, reprise ici du *Contrat social*), l'hypocrisie jette son masque, l'imposture est remplacée par la vertu, le bien est permanent, l'homme a le devoir de le cultiver. Cette idée morale s'appuie sur l'idée de bonté naturelle.

Le registre nocturne (mis en place par la lumière crépusculaire ou lunaire) et méditatif, combiné avec le registre des ruines et des tombeaux, etc. dévoile un temps relatif qui évoque un espace affectif. Le contemplateur, charmé par ce paysage « ravissant », est plongé dans une « lecture » visuelle et sentimentale de la nature qui le mène progressivement à la rêverie, donc à un temps relatif. C'est une structure répétitive, formant une matrice caractérisant le temps-espace préromantique. Un chronotope de ce type a pour conséquence immédiate le passage du contemplateur de la réalité du monde à celle de la rêverie et du rêve. Cette optique du préromantique enclenche une certaine architecture de l'écrit dont les pilons d'échafaudage sont le temps et l'espace, que nous venons de décrire chez Rousseau. L'analyse du chronotope ouvre vers l'intériorisation du paysage : le parcourir des yeux, puis la communion avec la nature au-delà de la perception par sens, le retentissement et la résonance avec les tréfonds de l'être.

« Tous ces fils des *Rêveries*… »[15]

L'ouverture esthétique de ce type de chronotope est repérable dans les « fils narratifs » d'une telle construction temporo-spatiale, à savoir les continuations littéraires : la littérature personnelle et la littérature d'introspection qui sont des analyses précises et détaillées du « moi », secondées par la passion de se raconter soi-même, de s'exprimer librement sans retenue et sans contrainte. *René* de Chateaubriand, *Obermann* de Sénancour, *Corinne* et *Delphine* de Mme de Staël, *Adolphe* de Benjamin Constant, des personnages de Nodier et de Lamartine des *Méditations et des Confidences, la Confession d'un enfant du siècle* de Musset, *La vie d'Henri Brulard* et les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal, *L'Histoire de ma vie* de George Sand, etc. Les *Rêveries* ont introduit la sensation dans la littérature ; plus qu'aucun autre ouvrage de Rousseau, elles ont fait naître et développé ce besoin ardent, non seulement d'aimer la lecture, mais de nous fondre en elle, par cette rêverie panthéistique qu'il avait découverte et analysée.

Il faut marquer aussi l'influence des *Rêveries* sur certains penseurs, tels que Maine de Biran. Certaines pages de son *Journal intime* sonnent comme un écho des *Rêveries du Promeneur solitaire* : les rapprochements s'imposent lorsqu'on voit Maine de Biran recommander avec insistance et pratiquer attentivement et scrupuleusement l'étude de soi-même, l'analyse minutieuse des mouvements de son âme et de ceux de sa « frêle machine » ; tout le *Journal* abonde en analyses internes qui font songer à celle de Rousseau. Quand on lit Joubert ou Amiel on pense toujours à Rousseau, tant ces subtils analystes tournés vers le monde intérieur doivent quelque chose aux *Rêveries*.

La musique des mots faite par le musicien[16] Rousseau

[15] Sainte-Beuve, *De l'influence de la philosophie du XVIIIe siècle*, p. 84.

[16] Jean-Jacques Rousseau, musicien du XVIIIe siècle : en 1742 Rousseau présente à l'Académie des Sciences son système de notation musicale. Il est introduit chez Mme Dupin dans les milieux littéraires. En 1743 il donne la

Souvent dans les *Rêveries*, Rousseau semble utiliser la langue comme instrument de musique, lui, le fin connaisseur, un des musiciens et théoriciens de l'époque préromantique. Pour Rousseau le texte chante et la musique parle en sourdine. Le texte suggère une mélodie avec des couplets et des refrains, rythmée par des rimes, des jeux de sonorités, des allitérations et des groupes binaires fréquents qui ont des effets de prosodie. Une langue merveilleusement souple et précise pour traduire les mouvements de l'âme, un vocabulaire souvent pittoresque et savoureux et, par-dessus tout, une incomparable musique verbale, riche en harmonies et en résonances. En voilà quelques-uns:

- Des retours de sonorités (« -aine ») tels que « couronnés d'un côté par les montagnes prochaines et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines » donnent une impression de suspension, d'attente, en fin des groupes de mots; ils montrent le souvenir qui resurgit peu à peu, lentement.
- L'allitération en « T » de « tantôt sur les terrasses et les tertres » pourrait exprimer cette idée : d'en haut, Rousseau domine tout le paysage, il peut le « parcourir des yeux ».
- L'évasion au voisinage de l'eau est suggérée par la répétition du son « v » dans « volontiers » ; « grève » ; « vague » ; « rêverie » ; « souvent » ; « mouvement » ; « intervalles ».
- La répétition des sons « IR » dans l'expression « sentir avec plaisir mon existence » met en relief cet instant de bonheur provoqué par la rêverie.
- Le « bruit des vagues », bruit régulier et « bruit continu » berce et produit peu à peu un effet d'endormissement, de chanson à faire dodo. La reprise des même sonorités comme le « flux et le reflux » ; « continu » ; « fusse aperçu », ainsi que la fréquence des groupes binaires tels que « le bruit des vagues et l'agitation de l'eau » ; « fixant mes sens et chassant de mon âme » ; « suppléaient (...) et suffisaient » suggèrent le va-et-vient de l'eau sur la rive.
- Les nombreux parallélismes comme « tantôt... tantôt » , « les plus... les plus » , « à parcourir... pour parcourir » , « à droite... à gauche », « avant…après », « en avant…en arrière », « instant fugitif…état permanent », « à présent…au bout de quinze ans » miment le déroulement de ses souvenirs et le vagabondage (la liberté) de l'auteur en soulignant les différents moments de ses promenades.
- L'opposition des verbes « fixant » et « chassant » accentue l'impression de mouvement. C'est une « rêverie délicieuse ». L'adjectif *délicieux* souligne cet état de bonheur qui l'envahit, le contemplateur est en extase, puisqu'il vit un moment de béatitude.

Conclusion

À la différence de Montaigne, Rousseau se retourne vers son passé dont les images viennent peupler sa solitude : « car il [Montaigne] n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi. » Au cours de ses promenades dans Paris et les environs, Rousseau fait revivre sa vie, méditer sur lui-même, explorer, fouiller son « moi », et cette œuvre silencieuse, où s'exprime le jaillissement de sa vie intérieure, ferme sa carrière d'écrivain sur une note douce, mélancolique et recueillie. Les *Rêveries* offrent une fraicheur et une nouveauté exquises. Rien de lassant, rien de fastidieux dans ce continuel repliement sur soi, tant l'analyse psychologique est fine, légère et nuancée.

Parfois le préromantique Rousseau - et, à côté de lui, la plupart des préromantiques -, est pathétique dans ses sentiments qui sont, en quelque sorte, exacerbés par le cadre physique, par les circonstances, mais il ne crée pas un système. Il est vrai que le préromantique fraie la voie des inadaptés, des rejetés de la société, mais il reste un sociable

---

Dissertation sur la musique moderne. En 1753 il publie la *Lettre sur la musique française* et *la Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'orchestre*.

quand même, désireux d'une compagnie appropriée, il voyage afin de trouver le paysage où cadrer, mais le monde que le préromantique voit est organisé selon les lois de la logique, une nature cohérente dans ses sens fondamentaux, essayant toujours trouver des liens entre ses nouvelles intuitions et le système accepté et connu. De ces inévitables inadvertances jaillissent l'inquiétude, la crainte et la mélancolie. La nébulosité, l'abstrait, l'impression fugace, le diaphane, le transcendant, les effluves lyriques, le souvenir vague de la femme aimée, la douceur de l'âme désireuse du calme des tombeaux, etc. caractérisent la nature préromantique dont l'incarnation terrestre, un paysage paradisiaque, est toujours estompée sous le voile de l'idéalisation.

Le chronotope de la littérature préromantique en général, chez Rousseau en particulier, joue la carte de l'expression du sublime et de la contemplation. Ce type de chronotope - désigné par nous par le biais de l'expression latine : *res in oculos*-, est caractérisable par quatre éléments temporo-spatiaux : par le registre nocturne et le temps relatif d'un côté, par l'espace affectif et la géographie spirituelle, de l'autre côté. De tous ces traits mis ensemble dans un chronotope particulier, on voit clairement que l'esthétique préromantique relève plutôt d'une psychologie que d'une philosophie ; ses préoccupations dévoilent une certaine conscience du changement de paradigmes plutôt qu'une typologie nouvelle de l'écrit. Le moment de crise de la conscience européenne est illustré par cette esthétique et le séisme de la Révolution Française déclenche l'attitude protestataire ou de révolte qui seront propres au romantisme. Même si ce mouvement idéologique et historique européen a été le fruit de la pensée du Siècle des Lumières, il en démontre les limites, les contraintes et les erreurs.

Annexe

Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (extrait de la *Cinquième Promenade*)

Quand le lac agité ne me permettait pas la navigation, je passais mon après-midi à parcourir l'île en herborisant à droite et à gauche, m'asseyant tantôt dans les réduits les plus riants et les plus solitaires pour y rêver à mon aise, tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'œil du lac et de ses rivages couronnés d'un côté par des montagnes prochaines et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines, dans lesquelles la vue s'étendait jusqu'aux montagnes bleuâtres plus éloignées qui la bornaient. Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. […]

Après le souper, quand la soirée était belle, nous allions encore tous ensemble faire quelque tour de promenade sur la terrasse pour y respirer l'air du lac et la fraîcheur. On se reposait dans le pavillon, on riait, on causait, on chantait quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne, et enfin l'on s'allait coucher content de sa journée et n'en désirant qu'une semblable pour le lendemain.

Telle est, laissant à part les visites imprévues et importunes, la manière dont j'ai passé mon temps dans cette île durant le séjour que j'y ai fait. Qu'on me dise à présent ce qu'il y a là d'assez attrayant pour exciter dans mon cœur des regrets si vifs, si tendres et si durables qu'au bout de quinze ans il m'est impossible de songer à cette habitation chérie sans m'y sentir à chaque fois transporté encore par les élans du désir. J'ai remarqué dans les vicissitudes d'une longue vie que les époques des plus douces jouissances et des plaisirs les plus vifs ne sont pourtant pas celles dont le souvenir m'attire et me touche le plus. Ces courts moments de délire et de passion, quelque vifs qu'ils puissent être, ne

sont cependant, et par leur vivacité même, que des points bien clairsemés dans la ligne de la vie. Ils sont trop rares et trop rapides pour constituer un état, et le bonheur que mon cœur regrette n'est point composé d'instants fugitifs mais un état simple et permanent, qui n'a rien de vif en lui-même, mais dont la durée accroît le charme au point d'y trouver enfin la suprême félicité. Tout est dans un flux continuel sur la terre : rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles. Toujours en avant ou en arrière de nous, elles rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être […]. À peine est-il dans nos plus vives jouissances un instant où le cœur puisse véritablement nous dire: « Je voudrais que cet instant durât toujours »; et comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encore le cœur inquiet et vide, qui nous fait regretter quelque chose avant, ou désirer encore quelque chose après ?

Bibliographie

Texte de références

Jean-Jacques Rousseau, 1947. *Les Confessions. Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Les Éditions Nationales.

Ouvrages critiques

Anghelescu, Mircea, 1971. *Preromantismul românesc*. Bucureşti : Minerva.

Bakhtine, Mikhaïl, 2008. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris : Gallimard, (Ière édition russe 1975, Ière édition française 1978).

Courtois, Louis-John 1924. *Chronologie critique de la vie et des œuvres de J.-J. Rousseau*. Genève.

Maliţa, Ramona. 2015. *Le Chronotope romanesque et ses avatars*. Szeged: Jate Press.

Souriau, Étienne (dir.). 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. PUF.

Starobinski, Jean, 1979. *1789. Les emblèmes de la raison*. Paris : Flammarion, (Ière édition 1973).

Ioana-Maria MARCU
(Université de l'Ouest, Timişoara)

La littérature des « intrangers » - une littérature « de l'exil », « sur l'exil » « en exil » ?

Abstract: The exile, whether it is lived or simply imagined, real or symbolic, inside or outside, forced or (supposedly) voluntary, seem to be a topic without age. In Francophone literatures, it has constantly represented a topic of predilection, being however treated differently according to the generations of the writers. Those which lived it in an effective way speak about the rupture, loss, wandering, suffering caused by the abandonment of the land, language, origins, to write becoming in their case the only means able to cure, heal and exorcise the spleen. But what about the "intrangers" – writers of the second generation – which have not been forced to leave a country, to leave behind them a "matrie", without having the possibility of turning the head with the risk to see themselves transforming into salt statue? Foreigners here and there, in the society and in their family, in the country of birth and that of the origins, would they been also "exilics"? Is the literature of the exile only the creation of the writers having really known the exile or could it include authors writing on the exile as heirs or products of this one? Of three descriptions – literature "of the exile", "on the exile", "in exile" –, which does correspond best to North African immigrant literature? Our article will answer at these questions by pressing us on the novels *Nuit d'encre pour Farah* of Malika Madi and *Beur' S story* of Ferrudja Kessas.

Keywords: exile, North African immigration literature, identity, feminine writing, suffering

Résumé: L'exil, qu'il soit vécu ou simplement imaginé, réel ou symbolique, intérieur ou extérieur, forcé ou (soi-disant) volontaire, semble être un thème sans âge. Dans les littératures francophones, il a représenté constamment un thème de prédilection, étant pourtant traité différemment selon les générations des écrivains. Ceux qui l'ont vécu d'une manière effective parlent de la rupture, de la perte, de l'errance, de la souffrance causée par l'abandon de la terre, de la langue, des origines, écrire devenant dans leur cas le seul moyen capable de guérir, soigner et exorciser le mal de vivre. Mais qu'en est-il des auteurs « intrangers » – écrivains de la deuxième génération – qui n'ont pas été obligés de quitter un pays, de laisser derrière eux une « matrie », sans avoir la possibilité de tourner la tête au risque de se voir transformer en statue de sel ? Étrangers ici et là, au sein de la société et au sein de leur famille, dans le pays de naissance et dans celui des origines, seraient-ils eux aussi des êtres « exiliques » ? La littérature de l'exil est-elle uniquement la création des écrivains ayant réellement connu l'exil ou pourrait-elle englober des auteurs écrivant *sur l'exil* en tant qu'*héritiers* ou des *produits* de celui-ci ? Des trois descriptions – *littérature « de l'exil », « sur l'exil », « en exil »* –, laquelle correspond le mieux à la littérature issue de l'immigration maghrébine ? Dans notre étude, nous allons répondre à ces questions en nous appuyant sur les romans *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi et *Beur's story* de Ferrudja Kessas.

Mots-clés: exil, littérature issue de l'immigration maghrébine, identité, écriture féminine, souffrance

Exil. Une notion *sans définition* ou une notion *irréductible à une unique définition* ? Nos recherches sur le sujet nous ont fait découvrir un concept à visages multiples, imbriqués d'où la difficulté de donner une réponse absolue à la question : la littérature des « intrangers » serait-elle une littérature « de l'exil », « sur l'exil » ou « en exil » ?

Pour répondre à cette question, il nous faut tout premièrement passer en revue les significations du mot « exil »[1]. Les dictionnaires consultés - *Dictionnaire du Moyen*

[1] Pour une analyse détaillée de cette notion, voir Ioana-Maria Puţan, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*, thèse de doctorat dirigée par Zineb ALI-BENALI, présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

Français, Dictionnaire français contenant les mots et les choses, Dictionnaire de Trévoux, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Dictionnaire des sciences et des arts, Dictionnaire de l'Académie française (6e, 8e et 9e éditions), *Encyclopédie des gens du monde : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, CNRTL, Dictionnaire culturel en langue française, Le nouveau Littré, Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Dictionnaire Hachette 2010, Dictionnaire historique de la langue française* et *Le Petit Larousse illustré 2012* – construisent leurs explications du terme « exil » autour de l'idée de départ forcé (rarement volontaire), de bannissement, d'éloignement, de dépaysement, dont les conséquences inévitables sont la souffrance, la destruction, la solitude. Si le « noyau » des définitions est pratiquement le même, ce qui diffère ce sont les « places actantielles » (Wionet 2001, 228). Chantal Wionet, en analysant la définition du mot « exil » du *Dictionnaire* de Richelet (1680) – « bannissement. C'est être envoié par un pouvoir absolu, & pour quelque faute hors de son païs, ou en quelque lieu misérable, pour y étre un certain espace de temps » – en délimite cinq: « 1. un ordre; 2. un patient "une personne"; 3. un agent "un pouvoir absolu"; 4. une cause "pour quelque faute"; 5. un lieu "hors de son païs, ou en quelque lieu misérable" » (2001, 228). Dans les autres dictionnaires, ces « places actantielles » sont soit éliminées, soit suggérées (on utilise directement des exemples sans plus donner une définition), soit simplifiées (on garde seulement l'agent, le patient et le lieu) et présentées d'une façon généralisatrice, indéfinie (en employant des pronoms indéfinis) sans pour autant supprimer la signification initiale du mot, à savoir « malheur, tourment, souffrance, destruction », sous-entendue à présent par le destin même des exilés.

Contrairement à cette conservation d'un noyau définitionnel à travers le temps, les appréciations attribuées à des écrivains ou chercheurs font ressortir une certaine évolution du sens. L'accent n'est plus tellement mis sur le caractère imposé du départ (du point de vue historique, politique, social, économique, religieux, etc.), mais surtout sur le déplacement et la rupture, la perte et l'errance, la souffrance, la détresse qui en découlent, sur la perte d'un lieu et d'un temps, d'une identité et d'une langue, des origines, sur un rêve (quasi) irréalisable – le retour –, sur le caractère symbolique et métaphorique de l'exil. Pour Ştefan Augustin Doinaş, par exemple, l'exil est „farsă tragică a Istoriei", „mărturia imposibilităţii de a ne naşte a doua oară", „un exerciţiu de luciditate tragică" (1997-1998, 6-7,)[2]. Jacqueline Barus-Michel parle de « rupture » (1997, 38). Jabbar Yassin Hussin le définit comme un « renoncement » à la famille, aux amis, à la vie quotidienne, renoncement qui s'accompagne d'un « bannissement » des mots *père*, *mère*, *frère* et *sœur* (2004, 55). Quant à Leïla Sebbar, elle y voit une « séparation originelle » (2003).

L'exil concernerait-il donc également les « intrangers », ces individus de la *deuxième génération* qui ne sont pas obligés de quitter un pays, de laisser derrière eux une « matrie », sans avoir la possibilité de tourner la tête au risque de se voir transformer en statue de sel ? Étrangers ici et là, au sein de la société et au sein de leur famille, dans le pays de naissance et dans celui des origines, seraient-ils eux aussi des êtres « exiliques » ? La réponse à ces questions peut être affirmative mais pour cela, il faut envisager la problématique de l'*exil* notamment à un niveau métaphorique[3]. Dans leur cas, le triptyque

[2] « une farce tragique de l'Histoire », « la confirmation de notre impossibilité de naître une seconde fois », « un exercice de lucidité tragique» Notre traduction.

[3] Selon nous, l'étiquette « littérature de l'exil » ne peut correspondre aux créations littéraires des écrivains issus de l'immigration maghrébine que si l'on prend en compte une définition très large de terme « exil ». Plus on restreint

« départ/ pays de naissance – déplacement/ dépaysement – arrivée/ pays d'accueil » change de volets et devient « départ symbolique/communauté de naissance – déplacement réel ou symbolique/déracinement ou rupture par rapport aux siens – arrivée symbolique/société de naissance ». Les écrivains « intrangers », en tant que représentants et/ou porte-parole d'une génération troublée et troublante qui peine à trouver sa place, une génération en rupture avec les deux penchants de son identité, condamnée à vivre à la périphérie de la norme (dictée successivement par la famille et la société), sont alors des êtres *exiliques* singuliers. Sans avoir vécu le déplacement réel d'une rive à une autre, ils sont doublement concernés par l'exil : ils le vivent, comme nous venons de le constater, d'une manière symbolique, et ils l'héritent de leurs parents. Un tel contexte pénible devient par la suite le ressort d'une littérature atypique, que l'on peut situer, malgré parfois notre réticence, dans trois compartiments littéraires : « littérature de l'exil », « littérature sur l'exil » et « littérature en exil ». Chacune de ces manifestations littéraires se fonde en particulier sur le *mot-thème*[4] « bannissement » en tant que « éloignement, exclusion, peine ».

I. La littérature des « intrangers » – une « nouvelle figure de l'exil »[5] ?

Dans son ouvrage *Scriitori români din exil, 1945-1989 [Écrivains roumains en exil, 1945-1989]*, Eva Behring inventorie les éléments « indispensables » à la définition de l'*exil* : „Asuprire, urmărire politică, discriminare, închisoare şi ameninţare cu închisoarea, interdicţie de publicare şi cenzură – cu alte cuvinte, motive politice şi cultural-politice

le sens du terme, moins il est convenable de ranger les œuvres littéraires des auteurs « intrangers » parmi les productions des écrivains ayant connu le véritable *exil*. Quelques observations soutiennent notre point de vue : une *véritable* littérature de l'exil est, avec le temps, récupérée par la littérature du pays des origines ; la littérature de l'exil *stricto sensu* est une littérature du *deuil*, de la *mémoire* qui raconte scrupuleusement le bannissement ; les écrivains en exil finissent par choisir la langue de l'autre, de l'hôte comme langue d'écriture. Aucune de ses considérations ne correspond à la littérature issue de l'immigration maghrébine. Elle représente une division de la littérature française (les sceptiques diraient même qu'il s'agit d'un *rejeton* de la littérature hexagonale) et, donc, ne doit pas aspirer à une récupération au sein d'une autre littérature. Elle ne chante ni la perte et ni la rupture, mais la quête, l'appropriation, l'apprentissage, la (ré)découverte de soi-même. Elle raconte l'« entre(-)deux » tantôt comme enrichissement, tantôt comme échec. Elle n'est pas née de la violence, mais de la volonté de parler de soi-même, de son destin « entre-les-deux », de l'héritage (parfois empoisonnant) reçu des parents, de prendre la parole et de se faire entendre. Elle ne fait pas trop appel au vécu des autres, car elle dispose d'un vécu réel, présent, celui de l'écrivain. Le moteur de l'écriture, ce n'est plus la mémoire mais l'expérience personnelle, la réalité immédiate. Dans le cas des écrivains beurs, écrire n'implique pas un renoncement à la langue maternelle. Nés en France ou scolarisés dans l'Hexagone, ils ont un rapport différent à la langue française que leurs parents. S'il n'a pas le statut de langue *généalogique* ou *des origines*, le français est pour autant langue *de l'origine*, de la socialisation, de la scolarisation et de la communication extérieure. La littérature des « intrangers » est écrite par conséquent en français ou, plus précisément, en un nouveau français, illégitime, où se mélangent plusieurs langues (français, arabe dialectal, anglais, etc.) et plusieurs niveaux de langue (français standard, argot, verlan), cette hybridation linguistique s'expliquant non pas par une sorte de mal du pays ressenti par l'écrivain exilé mais par un double héritage que les auteurs issus de l'immigration maghrébine ont reçu de la part du pays de naissance (la France) et du pays des origines.

[4] Concept emprunté à Milan Kundera : « Je crois qu'il existe quelque chose de plus profond qui assure la cohérence d'un roman : l'unité thématique… Depuis toujours, je les construis sur deux niveaux : au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption dans et par l'histoire romanesque […]. Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes » (1986, 106-108).

[5] Intitulé du 70e congrès de l'ACFAS organisé à l'Université de Laval, les 13 et 14 mai 2002. Voir http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexil.htm.

pentru expulzare sau pentru a lua propria decizie de părăsire a ţării" (2001, 12,)[6], auxquels s'ajoutent „Sentimentul, resimţit în permanenţă de scriitorii plecaţi, al excluderii lor nedorite din contextul familiar, al neintegrării sau al unei integrări incomplete, în orice caz dureroase, în noul mediu, precum şi dorinţa persistentă de revenire în ţară" (2001, 12-13,)[7]. En nous appuyant uniquement sur cette observation, pourrait-on lier la littérature des « intrangers » à l'expérience exilique? La réponse à cette question ne peut être, selon nous, que négative. Les écrivains issus de l'immigration maghrébine ne connaissent aucune de ces situations: ils ne sont pas poursuivis politiquement, ils ne risquent pas l'emprisonnement ou le bannissement à cause de leur position par rapport au pouvoir, on ne censure pas et on n'interdit pas leurs créations littéraires. Par contre, bien que nés (à quelques exceptions près[8]) en Hexagone, ils sont victimes des discriminations et ressentent, de même que leurs parents, un profond sentiment d'exclusion de la société (et même de la communauté et de la famille). Et ce sont justement cet isolement et ce rejet qui nous permettent de les introduire dans la catégorie des « écrivains de l'exil ». Ils incarnent alors, au niveau métaphorique, la « nouvelle » figure de l'*écrivain venu d'ailleurs*. Dans leur cas, l'*ailleurs* renvoie non pas à une distance *géographique* proprement-dite mais à une distance *socio-géographique*; il s'agit non pas d'un autre pays ou d'un autre continent mais d'un « territoire d'outre-ville »[9] où « la Ville s'arrête » (Mousni 1995, 21), à savoir la *banlieue.*

De surcroît, sans avoir traversé des expériences *déterritorialisantes*, les écrivains « intrangers » sont des *produits de l'exil* auquel se sont auto-condamnés leurs parents. Il semble que, si l'on est *immigré* de père en fils, l'on soit aussi *exilé* de père en fils. L'exil comme « parenthèse » (Lovinescu 1997-1998, 171) a fini par confisquer non seulement la vie des parents, mais aussi celle des descendants[10]. Le déracinement et tous les sentiments qui en découlent deviendront alors l'héritage *empoisonné* que les parents leur ont transmis et don't ils sillonneront les œuvres.

II. La littérature des « intrangers » - une littérature *sur l'exil*

Si au niveau extra-textuel, rapprocher « exil » et « littérature issue de l'immigration maghrébine » est assez difficile, les choses sont plus simples au niveau intra-textuel grâce à des « mots-thème » spécifiques dont nous retenons *les lieux de l'exil*, *l'itinéraire de l'exil*, *les deux « saisons » de l'exil*, *les langues de l'exil*, *les maladies de l'exil*, *les chimères de*

[6] « Oppression, poursuite politique, discrimination, prison et menace d'emprisonnement, interdiction de publication et censure, autrement dit, des raisons politiques et culturelles-politiques pour expulser ou contraindre quelqu'un à prendre lui-même la décision de quitter le pays ». Notre traduction.

[7] « Le sentiment, ressenti constamment par les écrivains exilés, de leur exclusion forcée du contexte familier, de leur échec d'intégration ou de leur intégration incomplète, en tout cas douloureuse, dans le nouveau milieu, aussi bien que le désir obstiné de revenir dans leur pays natal ». Notre traduction.

[8] Mehdi Charef est né à Maghnia, en Algérie, et arrive en France à l'âge de 10 ans.

[9] Titre du roman de Mohand Mousni publié en 1995 chez Stock.

[10] Alexis Nuselovici distingue *deux saisons de l'exil*, à savoir *l'exil proprement dit*, de la première génération, et le *« post-exil »* vécu par les descendants (voir « Étudier l'exil », texte rédigé dans le cadre du programme « Non-Lieux de l'exil » de la Fondation Maison des sciences de l'homme et du séminaire « L'expérience de l'exil » du Collège d'études mondiales (septembre à mai 2013), et « Exil et post-exil », texte rédigé dans le cadre du séminaire « L'expérience de l'exil » du Collège d'études mondiales, septembre 2013).

l'exil[11]. *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi, publié en 2000[12], et *Beur's story* de Ferrudja Kessas, paru en 1990[13], en sont un bon exemple.

Le roman de Malika Madi, écrivaine d'origine belge, née de parents algériens, présente l'histoire de Farah, la fille cadette de la famille Zeldani. Victime du désir de ses parents de contrôler la vie de leurs filles, victime également de la volonté de ses sœurs de ne pas se soumettre aux lois archaïques, et finalement victime de son incapacité de se défaire de ses lectures et de vivre dans la vie réelle, Farah est condamnée à un double *exil* : le bannissement et la folie. Obligée de prendre la place de Lila, sa sœur évadée, dans un mariage auquel elle n'aurait jamais pensé et abandonnée par ses meilleurs amis – les écrivains français du XIXe siècle –, Farah passe sept longues années à Béjaïa, en Algérie. Son voyage vers sa nouvelle vie est synonyme d'une violence qu'on lui fait pour la punir d'avoir voulu vivre en rupture avec les autres et entraîne avec lui les « maladies de l'exil »: découragement, mélancolie, nostalgie, solitude, aliénation. Bougie[14], lieu du bonheur de ses parents où ils rêvent revenir un jour et mettre ainsi fin à leur *exil*, a pour la jeune fille une signification accablante : elle est uniquement un *non-lieu*[15] ou plus précisément un *non-lieu de l'exil*[16] où elle agonise dans une existence dont elle est prisonnière malgré elle. Cette ville est donc pour Farah « [un espace] du provisoire et du passage, […] sur [lequel] on ne [peut] déchiffrer ni relations sociales, ni histoire partagée ni signes d'appartenance collective » (Augé 2009, 107). Elle est donc un lieu *non-identitaire*, *non-relationnel* et *non-historique*, un espace où la cadette des Zeldani ne trouve pas sa place, où elle demeure dans une solitude absolue, sans pouvoir interagir avec les autres, où elle vit hors l'« Histoire ».

Cette existence-parenthèse ne représente finalement qu'un pas de plus vers *l'exil-maladie* ou *l'exil absolu* sans retour possible mais en même temps *l'exil libérateur* : la folie. La fugue de Lila et de Latifa représente le déclic à partir duquel la folie accapare véritablement l'esprit de cette Emma Bovary des temps modernes. Après la découverte de la disparition de ses sœurs et l'interdiction d'aller à l'école pour passer l'examen final, Farah confie: « Je vivais un cauchemar, cela j'en avais conscience, mais j'ignorais encore qu'il était celui dont je ne m'éveillerais jamais plus … » (NEF, 98). Elle maudit et condamne ses sœurs à une vie de supplice jusqu'à leur mort, mais c'est elle finalement qui en souffre jusqu'à l'anéantissement final. Avant même le départ vers sa nouvelle vie imposée par les autres, la folie se déclenche véritablement : « J'avais des moments de réelle absence. D'abord de l'esprit. Ensuite venait l'impression de ne plus sentir mon corps. Il fallait souvent une secousse, à l'époque déjà elle devait être d'une certaine importance, pour que je revienne à moi » (NEF, 116). Les sept années passées en exil n'arrivent pas à cicatriser ses blessures. Tout au contraire, l'esprit de Farah s'enfonce toujours plus dans le néant, en attendant la dernière impulsion pour s'y noyer pour toujours. Elle n'est plus elle-même, n'a plus aucune raison de vivre, elle a un comportement déséquilibré comme le montrent les citations suivantes: « il m'arrivait de dire n'importe quoi, n'importe quand, il m'arrivait de crier pendant mon sommeil. Je ne voulais pas croire que je devenais folle » (NEF, 127), « j'ai l'impression que je suis au bord du gouffre »

[11] Voir Ioana-Maria Puţan, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*, ***op. cit.***
[12] Désigné dorénavant par l'abréviation *NEF*.
[13] Désigné dorénavant par l'abréviation *BS.*
[14] Ancienne appellation de la ville de Béjaïa.
[15] Terme emprunté à Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
[16] Terme emprunté à l'initiative scientifique *Non-lieux de l'exil*, dirigée par Alexandra Galitzine-Loumpet et Alexis Nuselovici (Nouss), Collège d'études mondiales, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

(NEF, 129). En effet, elle y est mais Hassan, son mari, arrive toujours à prendre à temps son bras et à l'empêcher de faire le saut mortel. Mais, lorsqu'elle apprend que la mère s'est réconciliée avec ses filles prodigues, son mari ne peut plus aider: « je me sentais vide, une fois de plus, atteinte du même néant que celui qui me dévasta le jour où je ne pus me rendre à mon examen » (NEF, 136). Même les prières au tombeau d'Ima Gouraya, une femme marabout, n'ont pas le pouvoir de rechanger le cours de son destin. Farah n'arrive ni à changer de vie, ni à échapper à l'anéantissement de son esprit.

L'atteinte finale lui est portée, d'une manière indirecte, toujours par ses bourreaux premiers, ses sœurs. Bien qu'une voyante l'ait avertie du danger d'un départ de sa terre d'exil, Farah, en proie aux « chimères de l'exil », rentre en Belgique après sept années d'absence pour connaître la vérité, pour voir si sa place abandonnée il y a longtemps est toujours là, et, selon Hassan, pour se venger contre sa mère et ses sœurs. Cependant, en refaisant le trajet l'ayant conduit autrefois vers le destin d'une autre, le protagoniste ne fait qu'ouvrir une fois pour toutes la porte de la folie. En apprenant que ses parents ont pardonné à Latifa et Lila leur péché, la jeune fille s'enfonce dans le néant, cette fois-ci sans avoir encore la chance de s'en sortir: « La première fois, Hassan avait été là pour récolter et recoller les morceaux, qui le fera aujourd'hui ? Deux fois ils tuèrent mon âme, ce qui est pire que la mort du corps, deux fois ils s'acharnèrent à détruire ma vie, ce qu'ils arrivèrent à faire sans trop d'effort…Je vécus une adolescence extraordinaire parce qu'ils m'avaient oubliée, je vivais une vie d'adulte abominable toujours parce qu'ils m'ont oubliée. » (NEF, 203). Ainsi, les deux « saisons » de l'exil prennent, dans le cas de Farah, la forme d'une vie en solitaire: avant son déracinement, elle avait vécu dans une réalité parallèle en compagnie de ses amis imaginaires – les écrivains – tout en ignorant ce qui se passe autour d'elle et ne fraternisant jamais avec Lila et Latifa. Une fois la folie déclenchée, la jeune fille se retrouve seule dans un labyrinthe dont elle ne veut plus trouver la sortie.

Chez Ferrudja Kessas, l'*exil* du personnage principal féminin est moins saillant et peut-être même moins tragique. Avant de s'installer dans la cité des Marais Noirs, la famille Azouik avait habité le bidonville des Neiges, à Nanterre. Malgré la vie difficile dans une « roulotte ouverte à tous les vents, à toutes les curiosités » (BS, 173), avec un père se laissant dominer par le plaisir des jeux et de l'alcool et une mère « [méritant] d'être une digne héroïne des films de Francis Coppola » (BS, 173), cet espace de l'« anté-banlieue » a été le « témoin de tant de moments agréables, complice de tant de jeux d'enfants » (BS, 154) dont Malika se souvient encore avec nostalgie puisque, à cette époque-là, elle avait était heureuse.

Selon Sylvie Durmelat le passage du bidonville à la cité « réactive à l'échelle hexagonale la perte du pays d'origine et la séparation d'avec la communauté reconstituée au bidonville » (2008, 172). Pour la fille aînée des Azouik ce passage devient synonyme d'un dépaysement, d'un déracinement, d'un exil. Il s'agira non seulement d'une séparation physique (elle laisse derrière elle un espace où elle s'est sentie heureuse) mais surtout d'une perte de liberté, et finalement d'une perte psychique symbolique.

Nuit d'encre pour Farah et *Beur's story* narrent aussi l'histoire des véritables déracinés – les parents. Même si leur départ vers l'Europe a eu un caractère volontaire, étant considéré une planche de salut, l'incapacité de s'adapter aux exigences de la société d'accueil transforme leur immigration dans une expérience exilique. Le pays d'accueil – un véritable *non-lieu de l'exil* – devient alors un lieu de l'agonie et de l'attente. En refusant

toute relation affective avec leur nouvelle patrie, les parents sont alors tous condamnés à mener une « vie-fantôme »[17].

Les premiers à connaître la déception, le dégoût, sont les pères. Arrivés en France pour travailler et entretenir leur famille restée dans le pays d'outre mer, ils sont obligés de faire les métiers les plus pénibles, dans des usines, sur des chantiers ou dans des mines. Ils n'obtiendront rien en échange sauf la douleur, la maladie, la diminution physique. Malades, ils se voient oublier par la société qui n'a plus besoin d'eux. Malades, ils sont obligés de démissionner de leur statut de chef de famille, en laissant la place à un fils aîné ou à une épouse autoritaire. Malades, ils perdent leur honneur, leur dignité, deviennent les prisonniers de vices honteux.

Celles qui souffrent le plus du mal du pays et de l'impuissance de s'adapter à une nouvelle existence en totale contradiction avec la conduite que l'on leur a inculquée sont néanmoins les mères. Elles font partie de l'immense groupe des désillusionnés. Les mères de Farah et de Malika incarnent la figure de l'exilé par excellence, telle que Naïm Kattan la décrit:

> « L'exilé choisit de ne pas vivre pleinement dans le nouveau territoire. Il demeure en attente […]. Le temps condamne l'exilé à n'être nulle part. Il ne débarque jamais véritablement dans le nouveau pays et il ne revoit plus les rivages quittés » (2007, 33).

Madame Azouik et la mère de Farah transforment leur déception en volonté de perpétuer à tout prix, même celui de la vie, des coutumes emportées dans leurs bagages au moment de leur arrivée en France. Leur méfiance à l'égard du pays et de la société d'accueil, situés à contre-courant avec la terre d'origine expliquent l'attitude des deux femmes s'acharnant à faire de leurs filles de dignes héritières d'une longue lignée de représentantes de la gent féminine. Dans leur cas, « l'espace du pays d'origine est […] désiré […], mythifié et idéalisé. Tout rappelle le pays perdu, mais bien sûr connotant pour lui l'exact opposé de sa condition infernale » (Ouerhani 1991, 28). Elles refusent de vivre dans le présent et veulent condamner leurs descendantes à une existence pareille. En même temps, en cuisinant des plats traditionnels et en apprenant à leurs filles de faire la même chose, les deux mères se réinstaurent elles-mêmes et par la suite leurs progénitures aussi « dans un rôle nourricier traditionnel » (Serfaty-Garzon 2006, 28).

Le lien avec la « patrie imaginaire » quittée au moment du déracinement est gardé également grâce à des objets à valeur symbolique que l'on garde scrupuleusement à l'intérieur des maisons. Madame Azouik y « [cache] jalousement » (BS, 164) son « précieux » (BS, 165) mortier qu'Abdel lui avait apporté d'Algérie. Cet objet représente à la fois le passé et le présent et est synonyme de la continuation, de la transmission de la tradition, car sa mère et sa grand-mère en avaient eu un aussi. La circonstance de l'utilisation de cet objet soutient cette signification : la mère veut se mettre du henné dans ses cheveux, élément présent dans la vie traditionnelle musulmane dans différentes cérémonies ou contre le mauvais œil, permettant aux femmes immigrées de se « re-payser », de partir à la recherche d'une identité, « d'un ailleurs dans l'immobilité » (Nicolas-Daniel 2008, 109). En outre, il a appartenu à un « hadj » et a été ramené de la Mecque (BS, 165), ce qui fait que la mère de Malika lui attribue « un petit pouvoir mystérieux » (BS, 165). Monsieur Azouik, quant à lui, détient un autre objet traditionnel, témoin de la conservation de coutumes ancestrales: l'attirail « pour tuer le mouton aux fêtes de Laïd » (BS, 165).

[17] Titre d'un article de Marc Kober, publié dans la revue Europe, Benjamin Fondane, n° 827, 1998.

L'attachement des parents à la terre d'accueil est d'autant plus difficile que la plupart d'entre eux ne maîtrisent pas ou maîtrisent peu la langue du dehors. Si les pères, compte tenu de leur contrainte de sortir de chez eux pour se rendre au travail, doivent apprendre finalement le français, les mères se contentent dans leur ignorance de la langue-hôte. Cette « insuffisance du langage » (Van Den Heuvel 1985, 82) les enferme encore plus dans le silence et dans la solitude et est les rend dépendantes de leurs enfants.

Les propos de Mircea Eliade sur les sociétés traditionnelles peuvent illustrer le rapport difficile que les personnages-parents des romans *Beur's story* et *Nuit d'encre pour Farah* entretiennent avec le pays d'accueil. Selon le chercheur, ces sociétés distinguent entre « leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le "le Monde" (plus précisément : "notre monde"), le Cosmos ; le reste, ce n'est plus un cosmos, mais une sorte d'"autre monde", un espace étranger, chaotique, peuplé […] d'"étrangers" […]. Cette rupture dans l'espace semble due à l'opposition entre un territoire habité et organisé, donc "cosmisé", et l'espace inconnu qui s'étend au-delà de ses frontières: on a d'une part, un "Cosmos" et, de l'autre part, un "Chaos" » (1965, 28). Ainsi, pour les Azouik et les Zeldani, la « matrie » en tant que terre perdue et, en quelque sorte, l'intérieur de la maison où ils vivent en terre d'accueil, représentent le « Cosmos », tandis que le dehors et tous ses sous-éléments constituent le « Chaos ».

En même temps, le fait qu'ils continuent de vivre de manière imaginaire dans la « maison natale », la « maison du souvenir », la « maison onirique » peut être une autre explication de leur impossibilité de s'ancrer dans le pays hôte. Dans son ouvrage, Bachelard affirme que « le monde réel s'efface d'un seul coup quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue […] ? Cette maison est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes hélas ! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison des rêves, notre maison onirique » (1948, 95-96). Ce n'est que dans cette maison, et par extension dans cette « matrie » perdue, que les parents se sentent en sécurité, se sentent véritablement « chez-eux », même s'ils ne peuvent pas s'y situer de manière réelle. Dans le même ouvrage, le philosophe précise que « la maison *onirique* [et la terre *onirique*] est une *image* qui dans le souvenir et les rêveries devient une force de protection […]. Dans la maison [et le pays] qui n'est plus, nous aimons vivre encore parce que nous y revivons souvent sans nous en rendre compte, une dynamique de réconfort. Elle nous a protégés, donc elle nous réconforte encore […]. On peut marcotter l'inconscient on ne la déracine pas » (Bachelard 1948, 119). En fait, les personnages-parents des deux romans sont des individus déracinés seulement d'un point de vue physique tandis que, mentalement, ils sont toujours enracinés dans la terre d'outre mer. Ils sont « ici » mais leurs pensées sont « ailleurs ». Ils sont des « des naufragés du natal » (Benslama 2013, 53) qui refusent de faire le deuil de leur « matrie ». Ils souffrent tous d'une maladie pénible de l'exil: la nostalgie. Cette « fascination du passé » (Dahoun 1995, 153) dit bien, selon Abdelmalek Sayad, « ce qu'est l'exil: une quête de l'impossible ubiquité, ce rêve d'être ici et là en même temps et tout le temps » (1996, 10-11). Et à l'auteur d'ajouter: « Elle se nourrit de cette duplicité entre deux vies simultanées vécues sur deux registres différents, ceux de la réalité et du désir. La réalité d'une vie active, au présent, lourde de matérialité, d'immédiateté, de quotidienneté ; et le désir que traduit une vie tout intérieure, secrète, faite de souvenirs et d'imagination de ce qui n'est plus, mais sera peut-être à nouveau demain, vécue en surimpression sur la vie effective » (Sayad 1996, 11).

III. La littérature des « intrangers » - une littérature *en exil*

Jusqu'ici, nous avons exploré la question de l'exil au niveau extra et intra-textuel en nous rapportant aux écrivains et ensuite aux personnages nés sous leur plume. Mais cette problématique épineuse concerne en outre la littérature elle-même. Sans qu'elle n'ait connu une véritable situation exilique - produite au-delà des frontières du pays natal des auteurs -, la littérature issue de l'immigration maghrébine possède quelques caractéristiques propres à une littérature de l'exil *stricto sensu.*

Charles Bonn affirme dans son article « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'émigration? » que l'« on est toujours exilé de quelque part. On est toujours le déviant d'une norme, sans laquelle la déviance n'en serait pas une. Or la déviance isole, alors que la norme socialise » (2000). En adaptant ces propos de sorte qu'ils puissent correspondre à la littérature des « intrangers », nous arrivons à l'énonciation suivante: « une littérature dérangeante est toujours exilée de quelque part. Elle est toujours le déviant de la littérature canonique, sans laquelle la déviance n'en serait pas une. Or la déviance exclut, alors que la norme légitime ».

Premièrement, la littérature beur est *déviante* puisque née dans un espace longtemps considéré comme a-littéraire – la banlieue – sous la plume des représentants des « minorités visibles en France » (voir Reeck 2012, 125), « [des] "innommables", [des] "sans-nom" (ou "sans-qualité") de la société, [des] "inclassables" et [des] "bâtards" » (Sayad 1990, 18). En effet, cet espace *toxique*[18] représente l'espace beur de prédilection où mène leur existence la plupart des personnages créés depuis la naissance de cette littérature.

Ensuite, elle est *hors-norme* puisque inclassable et innommable. Produite en français par des écrivains se réclamant de l' « entre(-)deux », ses œuvres devraient figurer au sein de la littérature française mais nombreux sont ceux qui lui refusent ce privilège et la rangent parmi les productions littéraires maghrébines. Dans son article « "Écrivains issus de l'immigration maghrébine" ou "écrivains beurs" ? » publié en 2004, Khalid Zekri affirmait, à bon droit : « Voici une littérature dont on ne sait quoi faire ! Elle n'est ni maghrébine, ni française et pourtant, son univers est ancré dans les deux espaces, français et maghrébin. Elle partage la même langue d'expression que les littératures francophones et pourtant elle résiste, par définition même, à une quelconque appartenance à la francophonie. Ses auteurs sont désignés par différentes étiquettes : "écrivains beurs", "écrivains de la deuxième génération", ou encore "minorité postcoloniale". Cependant, ces étiquettes ne semblent pas restituer la réalité de leurs textes » (62). Ces propos sont toujours valables, plus de trente ans après l'apparition du premier roman signé par un descendant d'immigrés maghrébins[19].

Puis, elle est souvent qualifiée de « mineure ». Dans ce contexte, on retient non pas le sens littéraire du terme[20], mais son emploi quotidien. La littérature des « intrangers » est alors une littérature qui n'a toujours pas connu la maturité (certains pensent qu'elle n'y arrivera jamais) dont le corpus serait sans valeur, situation due à « un manque, manque de "talent" et d'"originalité", […] [à] une insuffisance qui se décline de toutes les façons concevables : maladresse, platitude, banalité, simplisme, médiocrité, facilité, stéréotypie, prévisibilité, fausseté, inauthenticité – platitude du langage et fausseté sommaire de

[18] Voir Nadhéra Beletreche, *« Toxi-cités ». Pour en finir avec les ghettos*, Paris, Plon, 2013.
[19] En 1983, Mehdi Charef, fils d'ouvriers, arrivé en France grâce au regroupement familial, publie *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Le roman paraît chez Mercure de France.
[20] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Éd. du Minuit, 1975.

l'expérience de vie, […] [à un] manque d'"aura", mais aussi [à un] déficit d'énigmaticité, [à une] stérilité herméneutique » (Angenot 2013, 18).

En dernier lieu, la littérature issue de l'immigration maghrébine contrarie à cause de la langue dont les auteurs se servent – une langue crue, de la rue, une langue située à la périphérie de la norme, réanimée, oralisée, déguisée et épicée. Les écrivains « intrangers », dont nous avons retenu pour notre analyse deux femmes-auteurs appartenant à des générations différentes, créent alors des « fictions singulières »[21] où la langue joue « une fonction capitale : elle constitue à la fois un enjeu de fiction, un objet de revendication et une pratique expérimentale » (Blanckeman 2002, 97).

Conclusions

Pour répondre à la question qui donne le titre de notre contribution, on doit envisager le sens élargi du mot « exil ». Son sens strict – « état d'un individu forcé de vivre hors de son pays où il ne peut aucunement rentrer sans l'autorisation du pouvoir qui est source de son bannissement » – ne convient pas aux écrivains issus de l'immigration maghrébine à cause de leur histoire personnelle. Par contre, un sens plus large du terme – action volontaire de quitter un espace, une communauté, une famille parce qu'on n'y trouve plus sa place, parce qu'on ne peut plus y vivre à cause des lois trop restrictives; déracinement forcé afin de préserver l'honneur de la famille ; écart, enfermement et marginalization ; expérience intérieure ; etc. –, élaboré autour des « mots-thème » nous permet de recourir à la notion « exil » dans une description de la littérature des « intrangers ».

En prenant en compte deux niveaux d'analyse – intra et extra-textuel –, nous avons établi trois possibles désignations où le mot « exil » soit à l'honneur:

1. *Littérature de l'exil* : produits de l'exil de leurs parents, héritiers de tout les « maladies » qui découlent de cette expérience, condamnés à la marginalisation et aux discriminations, les écrivains issus de l'immigration maghrébine sont les « nouvelles figures de l'exil » qui créent une « nouvelle littérature de l'exil ».
2. *Littérature sur l'exil* : sans avoir connu le véritable déracinement, la traversée d'un espace d'origine à un espace d'accueil, la rupture avec la « matrie », la nostalgie et le mal du pays, les écrivains beurs cultivent d'une manière plus ou moins manifeste la thématique exilique dans leurs œuvres littéraires. Personnages-enfants ou protagonistes-parents vivent l'expérience de l'exil de manière différente. Qu'ils le choisissent volontairement ou qu'ils soient forcés de le faire, ils connaissent tous la souffrance, le silence et la solitude.
3. *Littérature en exil* : née dans un espace où règnent le béton, le gri, la délinquance; produite dans une langue en rupture avec la norme par des écrivains se réclamant de l' « entre(-)deux », la littérature des « intrangers » attend toujours la reconnaissance et la confirmation de ses qualités esthétiques et son entrée dans les études universitaires.

Bibliographie

Textes de reference

Kessas, Ferrudja. 1994 [1990]. *Beur's story*. Paris: L'Harmattan.
Madi, Malika. 2000. *Nuit d'encre pour Farah*. Cuesmes: Cerisier.

[21] Titre d'un ouvrage de Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

Ouvrages critiques

Angenot, Marc. 2013. *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction*. Paris: Honoré Champion.

Augé, Marc. 2009. *Paysages planétaires*, in Paul Virilio (dir.), *Terre natale. Ailleurs comme ici*. Paris: Actes Sud, p. 106-122.

Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

Bachelard, Gaston. 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.

Barus-Michel, Jacqueline. 1997. « L'exil intérieur ou la recherche de l'autre moi », in *Psychologie clinique*, n°4, « L'exil intérieur », p. 37-50.

Behring, Eva. 2001. *Scriitori români din exil, 1945-1989*. Traduit de l'allemand par Tatiana Petrache et Lucia Nicolau, București : Editura Fundației Culturale Române.

Beletreche, Nadhéra. 2013. *« Toxi-cités ». Pour en finir avec les ghettos*. Paris : Plon.

Benslama, Fethi. 2013. *Les naufragés du natal*, in Leïla Sebbar (dir.), *Le pays natal*, Tunis: Elyzad, p. 51-58.

Blanckeman, Bruno. 2002. *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris: Prétexte Éditeur.

Dahoun, Zerdalia K.S. 1995. *Les couleurs du silence: le mutisme des enfants de migrants*. Paris: Calmann-Lévy.

Doinaş, Ştefan Augustin. 1997-1998. « Între farsa tragică şi destin », in *Secolul 20*, n° 10-12/1997, 1-3/1998, « Exilul », p. 6-14.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1975. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris : Éd. du Minuit.

Durmelat, Sylvie. 2008. *Fictions de l'intégration. Du mot* beur *à la politique de la mémoire*. Paris : L'Harmattan.

Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

Kattan, Naïm. 2007. « Étranger et territorialité », in *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, « Étranger et territorialité », p. 31-36.

Kober, Marc. 1998. « La vie-fantôme », in *Europe, Benjamin Fondane*, n° 827, p. 63-70.

Kundera, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard.

Lovinescu, Monica. 1997-1998. « O paranteză cât o existenţă », in *Secolul 20*, « Exilul », n° 10-12/1997, n° 1-3/1998, p. 171-176.

Mousni, Mohand. 1995. *Territoire d'outre ville*. Paris: Stock.

Nicolas-Daniel, Maud. 2008. « Du corps "naturel" au corps "exotique" : des différents usages du henné en France », in Marie-Luce GÉLARD (dir.), *Les usages du henné : pratiques, rites et représentations symboliques*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 107-122.

Nuselovici, Alexis. 2013. « Étudier l'exil », texte rédigé dans le cadre du programme « Non-Lieux de l'exil » de la Fondation Maison des sciences de l'homme et du séminaire « L'expérience de l'exil » du Collège d'études mondiales (septembre à mai 2013, Paris), p. 1-9, URL : http://hal.inria.fr/docs/00/86/12/43/PDF/FMSH-PP-2013-09_Nuselovici.pdf".

Nuselovici, Alexis. 2013. « Exil et post-exil », texte rédigé dans le cadre du séminaire « L'expérience de l'exil » du Collège d'études mondiales (septembre à mai 2013, Paris), URL: http://hal.inria.fr/docs/00/86/13/34/PDF/FMSH-WP-2013-45_Nuselovici3.pdf.

Ouerhani, Nejib. 1991. *Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française*, in Abdessalem Yahiaoui (dir.), *Corps, espace-temps et traces de l'exil. Incidences cliniques*. Grenoble, éd. La Pensée sauvage, p. 17-34.

Puţan, Ioana-Maria, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*, thèse de doctorat dirigée par Zineb ALI-BENALI, présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

Reeck, Laura. 2012. « La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes », in *Hommes et migrations*, n° 1295, « Algérie - France: Une communauté de destin », janvier-février, p. 120-129.

Sayad, Abdelmalek. 1996. « Le pays où l'on n'arrive jamais », in *Le Courrier de l'Unesco*, n° 9610, « Les Mondes de l'Exil », octobre, p. 10-12.

Sayad, Abdelmalek. 1990. « Les maux-à-mots de l'immigration », entretien, propos recueillis par Jean Leca, in *Politix*, vol. 3, n° 12, p. 7-24.

Sebbar, Leïla. 2003. « Je ne parle pas la langue de mon père », entretien, propos recueillis par Taina Tervonen, février. URL: http://www.africultures.com, document sans pages.

Serfaty-Garzon, Perla. 2006. *Enfin chez soi ? Récits féminins de vie et de migration.* Paris: Bayard, 2006.

Van Den Heuvel, Pierre. 1985. *Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti

Wionet Chantal. 2001. *Colinguisme et lexicographie, continuation*, in Sonia Branca-Rosoff (dir.), *L'institution des langues: Renée Balibar, du colinguisme à la grammatisation*. Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme, p. 217-233

Yassin Hussin, Jabbar. 2004, *Entretien* avec Alberto Manguel, *D'encre et d'exil 3. Troisièmes rencontres internationales des écritures de l'exil*. Paris, Bibliothèque publique d'information.

Zekri, Khalid. 2004. « "Écrivains issus de l'immigration maghrébine" ou "écrivains beurs"? », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, « *Identités littéraires* », juillet-décembre, p. 62-67.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL: www.cnrtl.fr/

Dictionnaire du Moyen Français, URL : http://www.atilf.fr/

Dictionnaire de Trévoux, URL : http://www.cnrtl.fr/.

Dictionnaire de l'Académie française (6e, 8e et 9e éditions), URL : http://atilf.atilf.fr/

Dictionnaire Hachette 2010, Paris: Hachette Livre, 2009.

Encyclopédie des gens du monde : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, t. X, Ière partie, 1838.

Le nouveau Littré. 2005. Paris: Garnier.

Le nouveau Petit Robert. 2008. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: éd. Le Robert.

Le Petit Larousse illustré 2012, Paris: Larousse, 2012.

Diderot, Denis et d'Alembert, Jean Le Rond, 1751. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, URL: http://portail.atilf.fr/.

Lunier, M. 1806. *Dictionnaire des sciences et des arts*, t. II, Paris: Chez le Normant.

Rey, Alain (dir.). 2010 [1993, 1995, 2000]. *Dictionnaire historique de la langue française*. Nouvelle édition, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Rey, Alain (dir.). 2005. *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, éd. Le Robert, tome 3.

Richelet, Pierre. 1994 [1680]. *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, Genève: Slatkine.

Sitographie

Argumentaire du 70e congrès de l'ACFAS organisé à l'Université de Laval, les 13 et 14 mai 2002, URL: http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexil.htm.

L'initiative scientifique *Non-lieux de l'exil*, dirigée par Alexandra Galitzine-Loumpet et Alexis Nuselovici (Nouss), Collège d'études mondiales, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris, URL: http://nle.hypotheses.org/

Roxana NOJA
(Université de l'Ouest, Timişoara)

Analyse du chronotope dans le roman français postmoderne. Étude de cas: *Petites scènes capitales* de Sylvie Germain

Abstract: In our approach, we will focus on the beginning of the latest novel written by Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, a jewel of the 2013 literary season which was also part of the selection of the Prix Goncourt, in order to analyse the construction of the spatiotemporal marks. The beginning of a book represents the time of the signature of the fictional pact, highlighting the importance of the chronotope as an element which builds reality and anchors the reader into the fictional world. We will illustrate the dichotomy between the endogenous chronotope, also called internal or character's chronotope and the exogenous chronotope, external or narrative chronotope. The analysis of the chronotope is not devoid of value, but it opens the doors to many possible interpretations, to different perspectives on the text, also called textual openings of which we mention the semiotic opening that questions the signs and symbols hidden in the depths of the text, the narratological opening that clarifies the relationship between the author, the narrator and the characters and the sociological opening, that refers to the reception of the book. The study of the chronotope also includes different functions of which we name the narrative function that refers to the organizational role of the chronotpe within the novel, the axiological function, as the chronotope transmits the picture of an era through time and the authorial function that allows the reader to observe the degree of adherence of the narrator to his text.

Keywords: Chronotope, endogenous chronotope, exogenous chronotope, textual openings of the chronotope, functions of the chronotope.

Résumé: Dans notre démarche, nous allons nous pencher sur l'incipit du dernier roman de Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, un bijou de la rentrée littéraire de l'année 2013 qui a également fait partie de la sélection du Prix Goncourt, afin d'y analyser la construction des repères spatio-temporels. Le début d'un livre représente le moment de la signature du pacte fictionnel, valorisant l'importance du chronotope comme élément qui forge le réel et ancre le lecteur dans l'univers romanesque. Nous allons illustrer la dichotomie entre le chronotope endogène, appelé aussi intérieur ou du personnage et le chronotope exogène, extérieur ou du récit. L'analyse du chronotope n'est point dépourvue de valeur, mais elle ouvre les portes vers de nombreuses interprétations possibles, vers des perspectives différentes sur le texte, appelées aussi ouvertures textuelles dont nous mentionnons l'ouverture sémiotique qui interroge les signes et les symboles cachés dans les profondeurs du texte, l'ouverture narratologique qui clarifie le rapport entre l'auteur, le narrateur et les personnages et l'ouverture sociologique qui fait référence à la réception du livre. L'étude du chronotope comporte aussi de différentes fonctions dont nous rappelons la fonction narrative qui renvoie au rôle organisateur du chronotope à l'intérieur du roman, la fonction axiologique, puisque le chronotope esquisse le tableau d'une époque à travers le temps et la fonction auctoriale qui permet au lecteur de discerner le degré d'adhésion du narrateur à son texte.

Mots-clés: Chrototope, chronotope endogène, chronotope exogène, ouvertures textuelles du chronotope, fonctions du chronotope.

Argument

Depuis le XIXe siècle, l'enfant a acquis un rôle notable, un statut signifiant dans la littérature. Suite aux travaux des psychologues, en particulier de Freud, l'importance de cet âge primordial de la vie et son influence décisive sur le futur développement de l'individu commenceront à préoccuper les romanciers de l'époque qui, par le truchement de leurs œuvres, donneront la parole à l'*infans*. Ainsi, présenté toujours en relation avec l'adulte,

l'enfant joue le plus souvent le rôle de victime car les écrivains voulaient dénoncer la réalité sociale oppressive, refusant d'offrir à cet être vulnérable un statut privilégié. C'est bien le portrait de l'enfant issu de cette littérature qui a retenu notre attention, nous déterminant à lui vouer une étude antérieure, *L'enfant dans la littérature du XIX*e siècle à travers laquelle nous avons suivi le personnage enfantin dans trois romans représentatifs de l'époque, *Les Misérables* de Victor Hugo, *L'Assommoir* de Émile Zola et *Sans famille* de Hector Malot. Gavroche, Cosette, Lalie et Rémi ont fait l'objet de notre étude comparative et nous ont permis de mieux discerner leurs contours dans la littérature de l'époque fondée sur une histoire tumultueuse.

Mais, l'étude du portrait de l'enfant est loin d'être épuisée. Aussi, témoignant d'un intérêt toujours poussé pour la figure de cet être sensible, avons-nous procédé à un saut temporel de deux siècles, en nous arrêtant à un écrivain mémorable de la littérature actuelle, Sylvie Germain, plus précisément sur son dernier roman, *Petites scènes capitales* où « la figure de l'enfant, qualifiée par Bruno Blanckerman comme absolue, se voit accorder une place prépondérante, allégorique et existentielle »[1]. L'auteur témoigne même du fait « [qu']il est interdit d'être trop vieux »; c'est pourquoi « les écrivains gardent dans leur âme la voix de l'enfance qui continue à parler à travers leur écriture »[2].

Comme nous venons de le mentionner, notre étude se penchera sur le dernier livre de Sylvie Germain, *Petites Scènes capitales*, un bijou de la rentrée littéraire 2013, qui a également fait partie de la première sélection du célèbre Prix Goncourt et qui s'est avéré pertinent dans la poursuite de notre analyse sur la figure de l'enfant dans la littérature. Car, comme les grands auteurs classiques qui ont voulu donner une voix à celui qui ne parle pas, Sylvie Germain voue une place essentielle dans ses romans à l'image de l'enfant, « elle se met à l'écoute : [...] des témoignages lointains et proches de la souffrance et de la dignité humaine. »[3] Mais, à la différence des écrivains du XIXe siècle qui, à travers leur récit, voulaient attirer l'attention sur des maux de leur époque, en espérant un changement dans la société, le livre de Sylvie Germain n'est pas une écriture à thèse sociale, qui vise à dénoncer des réalités cruelles, mais plutôt un récit né de son besoin d'écrire et d'exprimer ses propres interrogations et conceptions sur des aspects ontologiques. Dans une interview donnée à la chaîne de télévision KTO en novembre 2006 dans le cadre de l'émission *Visages inattendus des personnalités*[4], l'auteur parle avec nostalgie de sa propre enfance, de ses vacances passées chez sa grand-mère à la campagne et témoigne du fait qu'elle essaie d'en garder l'esprit, y compris l'innocence, la spontanéité et la créativité.

Petites scènes capitales est l'histoire d'une vie, la vie de Lili, une fille que l'absence de sa mère entraînera dans une quête d'elle-même, mais aussi une histoire de famille, la famille qu'elle n'a pas connue, celle qui lui a donné naissance, puis s'est démembrée et la famille que son père recompose, en épousant une femme avec quatre enfants. Lili ne se rappellera pas sa mère, puisqu'elle l'a quittée quand elle n'avait que quelques mois et qu'elle meurt noyée après un certain temps. À travers des « scènes capitales » plus ou moins

[1] CHAREYRON, Hélène, *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, format en ligne. Disponible sur https://nuxeo.u-bourgogne.fr.
[2] Paroles prononcées dans le cadre de l'émission *Visages inattendus de personnalités* diffusée sur KTO TV, disponible sur www.youtube.com.
[3] GARFITT, Toby, *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, format en ligne. Disponible sur https://books.google.fr.
[4] Interview disponible sur www.youtube.com.

« petites », le personnage principal essaie de reconstruire son identité en répondant à cette question-refrain : « Moi-quiii ? »[5]. Elle présente sa vie, plus spectatrice qu'actrice, ses tentatives visant à trouver sa place dans une famille étouffante qui lui a kidnappé une partie de l'amour de son père, qui, auparavant, lui était réservé. Elle apprend à partager, à ne plus être fille unique, à faire partie d'une fratrie. Sylvie Germain aborde des thèmes comme l'absence, la mort ou la quête identitaire dans un texte très poétique, d'une musicalité parfaite. Elle joue avec les mots, en faisant preuve d'une parfaite maîtrise de la langue française.

L'auteure est une figure marquante de la scène littéraire française des trente dernières années, son œuvre, qui compte essais, romans, contes et nouvelles étant récompensée par de nombreux prix littéraires parmi lesquels Femina pour *Jours de colère*, le Grand prix Jean Giono pour *Tobie des marais*, le Goncourt des lycéens pour *Magnus*, et le Grand prix de la Société de Gens de Lettres pour l'ensemble de son œuvre[6]. Pour sa formation, Sylvie Germain hésite entre les Beaux-Arts et la philosophie, mais choisit cette dernière, frappée par une question trouvée dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski : « Si Dieu n'existe pas, tout est-il permis ? », question qui la tourmentera toute sa vie. Elle choisit de vouer son mémoire de maîtrise de philosophie à l'ascèse dans la mystique chrétienne. Elle suit les cours du philosophe Emmanuel Levinas, ce qui détermine le choix de sa thèse de doctorat intitulée *Perspectives sur le visage : Trans-gression, de-création, trans-figuration*. Sa thèse marque la fin de l'écriture universitaire et le début de la création de son œuvre romanesque[7]. Pour elle, l'écriture naît d'un besoin profond et non pas du désir d'être publié ou reconnu. Elle souscrit aux paroles de Mallarmé qui disait qu'écrire signifie poursuivre noir sur blanc et elle ajoute que l'écrivain éprouve le besoin de traquer ses pensées, ses sentiments, ses rêveries sur le papier. Nous retrouvons une citation qui dévoile d'une manière à la fois élégante et sensible la perspective de Sylvie Germain sur l'écriture: « Écrire c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue, respirer là où elle se tait entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots. »[8]

Puisqu'il s'agit d'un travail universitaire, notre choix ne peut pas être fondé seulement sur le plaisir de la lecture, sur le coup de foudre éprouvé à la rencontre avec le livre, que nous ne pouvons pourtant pas nier, mais aussi sur une série de raisons objectives qui renforcent notre option. Tout d'abord, la valeur de l'œuvre germanienne, une écriture puissante qui transcende le monde visible est parsemée de signes et de symboles prêts à être décryptés. Nous nous permettons d'affirmer que les raisons que Sylvie Germain invoque au moment où elle choisit d'écrire un essai sur un certain écrivain, traduisent aussi une partie de notre motivation quant au choix de l'auteur : « Si notre choix s'est porté sur cet auteur [...] c'est parce que la force, la grâce qui émanent tant de son œuvre que de sa personne invitent à s'arrêter sur son seuil. Il y a des dons qu'il serait désolant de négliger, des halos de lumière qu'il serait une carence de ne pas regarder, lorsqu'ils se présentent, fut-ce de loin, sur notre chemin »[9].

Ensuite, comme nous venons de le préciser, *Petites scènes capitales* a parfaitement répondu à notre intention de continuer l'analyse sur l'image romanesque de l'enfant, cette fois-ci

[5] GERMAIN, Sylvie, 2013, *Petites scènes capitales*, Paris, Albin Michel, dorénavant noté par SG suivi du numéro de la page.
[6] http://www.albin-michel.fr/
[7] CHAREYRON, Hélène, *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, format en ligne. Disponible sur https://nuxeo.u-bourgogne.fr.
[8] Paroles prononcées dans le cadre de l'émission *Visages inattendus de personnalités* diffusée sur KTO TV, disponible sur www.youtube.com.
[9]CHAREYRON, Hélène, *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, format en ligne. Disponible sur https://nuxeo.u-bourgogne.fr.

dans un roman postmoderne. La focalisation sur une famille et ses enfants nous offre l'opportunité de concentrer notre étude sur la dimension relationnelle intra-familiale et sur ses conséquences sur les destins des personnages. Nous essaierons de trouver la voix, les sentiments et les rêves de ces êtres vulnérables dont l'âge ne leur permet pas encore de s'exprimer. Pourquoi l'enfant? Pour sa sensibilité, son innocence et sa position vulnérable, pour sa capacité à éveiller la nostalgie d'une enfance qui disparaît chaque jour un peu plus de nos corps, mais que l'on essaie pourtant de garder dans nos âmes. En choisissant un roman de la littérature contemporaine, un livre encore trop « chaud » pour entraîner la création des ouvrages critiques, nous ne craignons pas la redondance et nous considérons notre démarche originale.

Sans prétentions d'exhaustivité, nous procéderons à une étude thématique, car nous allons suivre le portrait de l'enfant dans le livre de Sylvie Germain, mais aussi monographique puisque nous allons concentrer notre attention sur un seul de ses romans. Par conséquent, nous analyserons des épisodes joués sur la scène familiale où les enfants auront le rôle du protagoniste, nous observerons ce terroir primordial de la famille ou naît un des sentiments essentiels pour le futur développement identitaire de l'enfance, le sentiment de l'appartenance. Comme Sylvie Germain l'écrit, « nous sommes faits de la chair des autres », voilà pourquoi notre attention éclairera non seulement les portraits des enfants, mais aussi les visages qui les entourent, qui les façonnent, qui déterminent leur voie existentielle, ceux de la famille. Nous observerons donc les effets du heurt du microcosme de l'enfant trouvé à l'intérieur d'une fratrie, contre le macrocosme de la famille recomposée.

1.3.1. Préliminaires théoriques sur le chronotope

Le terme *chronotope* est une composition de deux mots grecs, *chronos* signifiant temps, durée du temps, voire temps d'un verbe et *topos* qui se traduit par lieu, endroit, place et aussi partie essentielle de la rhétorique. Par la traduction littérale, le syntagme peut se traduire comme « temps-espace ». Le concept de *chronotope* proposé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine est défini comme « la connexion essentielle des relations spatiales et temporelles, artistiquement valorisées dans la littérature », « une catégorie de la forme est du contenu » (Malita 2014, 24). Donc, l'étude du chronotope implique l'analyse des indices spatiaux et temporels, mais elle débouche aussi sur la compréhension d'une nouvelle vision du monde présentée dans le roman ainsi que sur les principales valeurs d'un genre, respectivement d'une œuvre.

En outre, le chronotope représente le décor temporo-spatial où se dessinent les événements, qui construisent la vraisemblance du roman, puisque les repères spatio-temporels construisent l'impression du réel et poussent le lecteur à signer le pacte fictionnel avec l'auteur, entente par laquelle le premier accepte la véridicité des faits racontés. Le narrateur se sert des éléments du temps et de l'espace, afin de mieux se cacher dans son texte et de devenir une présence entre parenthèses (Malita 2014, 24), toujours dans le but d'acquérir l'illusion du réel. Quant au statut du chronotope, Ramona Malita dit qu'il appartient tout d'abord à une catégorie instrumentale car on l'utilise afin de dresser l'axe spatio-temporel d'une œuvre littéraire. De plus, il tient de la catégorie narratologique, vu qu'il construit l'univers fictionnel, donc il est un élément diégétique. Puis, il tient à la catégorie esthétique car il garde les caractéristiques des différentes époques historiques et littéraires. (Malita 2014, 27).

La relation entre le temps et l'espace d'une œuvre littéraire représente le chronotope-synthèse qui comprend deux sens complémentaires : le chronotope du récit ou exogène et le chronotope du personnage ou endogène. Le premier marque le cadre spatio-temporel extérieur, c'est-à-dire quand, pourquoi, pour combien de temps une action se déroule, tandis que le deuxième représente le chronotope du devenir psychologique du

personnage, appelé aussi chronotope intérieur. Nous trouvons ces notions théoriques nécessaires pour la continuation de notre étude où nous allons analyser le chronotope dans l'incipit du roman *Petites scènes capitales* écrit par Sylvie Germain, fait qui valorise l'importance des indices spatio-temporels. Nous considérons que l'analyse du chronotope débouche sur une meilleure compréhension panoramique du texte ainsi que de l'évolution du protagoniste et des relations entre les personnages.

1.3.2. Indices spatio-temporaux

« C'est qui, là ? »

Cette question, elle l'a entendue des dizaines de fois. Une fausse devinette au goût de ritournelle posée par sa grand-mère devant une photographie en noir et blanc exposée dans un cadre en bois noir laqué, présentant une jeune accouchée assise dans un lit, son nouveau-né au creux d'un coude. La question ne vise pas la femme, mais le nourrisson couché contre elle. De la mère, on ne parle pas, on ne badine pas autour de son portrait, elle est une figure intouchable. Une évidence et une énigme, en bloc. « C'est moi ! » s'exclame la petite. – « Moi quiii ? » poursuit la grand-mère en faisant monter à l'aigu le « i » du dernier mot. – « Moi Liliii ! »

Tel est le rituel, deux questions brèves, légèrement stridulées, sûres des réponses qui fusent sur la même note, mais les attendant comme s'il s'agissait à chaque fois d'une surprise, voire d'une révélation. Et c'est en effet toujours une surprise pour l'enfant : se voir là, semblable à un poupon de celluloïd lové dans la saignée du bras maternel. Se voir sans se reconnaître, sans pouvoir établir un lien réel entre elle et cette figurine. Elle rit, frappe des mains, mais derrière ce rire tremble parfois, tenu, menu, un malaise. Est-ce vraiment moi ? Peut-on changer si radicalement de taille et d'aspect ?

Ce jeu simple, elle le rejoue de temps en temps avec sa poupée nommée Rosa, assumant les questions et les réponses, et son rire, alors, est dénué de trouble, le reflet lui renvoyant une image sans ambiguïté d'elles deux, chacune se tenant bien à sa place: la poupée dans l'inerte et le silence, la vivante dans le mouvement et la parole. (SG, 11).

Le T_0 de la narration est représenté par le moment du dialogue entre Lili et sa grand-mère : « C'est qui, là / C'est moi! / Moi quiii? / Moi Liliiii. » (SG, 11) Une rime embrassée est visible, preuve de la musicalité parfaite dont fait preuve l'écriture de Sylvie Germain. La question rhétorique posée par la grand-mère fait partie de ce jeu habituel entre les adultes et les petits enfants, nous indiquant ici qu'au moment où le dialogue a été prononcé Lili n'avait pas plus de deux, trois ans. Au T_0 lui correspond un E_0, « devant une photographie en noir et blanc exposée dans un cadre en bois noir laqué ». (SG, 11) En allant du particulier au général tout en pensant à l'endroit où sont, d'habitude, exposées les photos, nous suggérons que l'action se déroule dans le salon de la grand-mère.

Le T_1 représente un temps passé de la narration ; pourtant il ne renvoie pas à un seul moment du passé, mais à plusieurs moments compris dans « les dizaines de fois » où la fille avait entendu la « fausse devinette au goût de ritournelle posée par sa grand-mère ». (SG, 11). À ce temps, T_1, lui correspond le même espace, E_0, car la question est toujours posée devant la même photo.

Ensuite, T_2, un temps futur de la narration indiqué par le marqueur temporel « de temps en temps » où Lili rejoue avec sa poupée le jeu enseigné par sa grand-mère. À T_2 lui correspond un espace E_1, « devant le miroir » puisque la fille y regarde le reflet de soi-même et de sa poupée pendant qu'elle imagine le petit dialogue. Puis, il y a le T_3, le passé de la photo que la grand-mère montre à la petite, le moment où la photo a été prise. Quelques lignes plus loin, nous apprenons

que la photo a été faite le jour de la naissance de Lili, donc deux, trois ans avant le passé de la narration. À ce temps lui correspond un espace E_2, un lit, la photo représentant « une jeune femme accouchée assise dans un lit, son nouveau-né au creux d'un coude. » (SG, 11).

À ces indices spatio-temporels de la narration s'ajoute d'abord le temps et l'espace de l'auteur, c'est-à-dire le lieu et le moment de la parution du livre, Paris, 2013. Puis, le temps et l'espace de la réception du livre qui est variable, dans notre cas, Timisoara 2015. (Malița 2014).

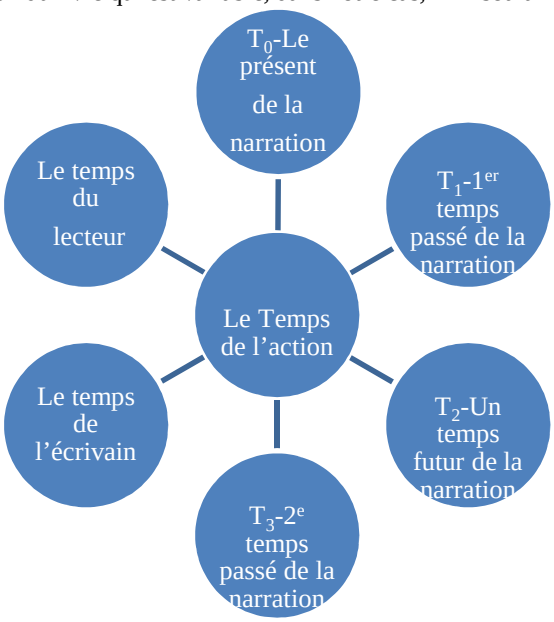


Figure 1. - Schéma des types de temps

1.3.3. Les ouvertures du chronotope

L'analyse du chronotope ouvre les portes vers de nombreuses interprétations possibles, vers des perspectives différentes sur le texte, appelées aussi « ouvertures textuelles » (Malita 2014, 43) dont nous mentionnons l'ouverture sémiotique, l'ouverture narratologique et l'ouverture sociologique.

A. L'ouverture sémiotique

Il s'agit d'une perspective qui « interroge les signes et les systèmes signifiants de sens, explore le niveau endogène, de profusion du texte et vise l'agrandissement du détail « parlant » comme sous la loupe. (Malita 2014, 44). Nos réflexions touchent ici au problème identitaire de la protagoniste, à la quête des origines et de soi-même. Dès les premières lignes du roman, l'attention est attirée par la photo autour de laquelle se déroule tout le premier chapitre. Elle représente l'intrigue de l'histoire, élément qui, visible dès les premières lignes du texte, crée le suspense et éveille l'attention du lecteur. La photo, prise le jour de la naissance de Lili, surprend celle-ci dans les bras de sa mère. Le premier indice d'un possible trouble est que la question de la grand-mère : « C'est qui, là? » ne vise jamais la femme, se bornant toujours au nouveau-né. « De la mère, on ne parle pas, on ne badine pas autour de son portrait, elle est une figure intouchable. Une évidence et une énigme, en bloc. » (SG, 11) La petite connaît déjà par cœur la leçon, elle n'a pas le droit de poser des questions sans réponse. Le pacte fictionnel est

signé, donc le lecteur veut continuer son périple dans l'histoire, afin de trouver la raison qui a provoqué l'absence de la mère : soit elle est partie, soit elle est morte.

En même temps, la photo symbolise la seule preuve qu'elle a de l'existence de sa mère, son unique possibilité d'identifier son visage. Vers la fin du livre, après la mort de son père Gabriel, Lili cherche encore des preuves qui témoignent d'un secret de famille, preuves qu'elle ne trouve pas.

Si jamais il y a eu un secret, quelle importance désormais, puisqu'il n'en reste nulle trace, finit par se dire Lili Barbara, et elle se demande quel sens peut avoir un événement qui a bel et bien eu lieu mais dont il ne subsiste rien, aucun souvenir, dont aucun témoignage ne donnera connaissance. Est-il alors aboli, expulsé du réel? Mais pourquoi un événement qui s'est un jour produit serait-il anéanti du seul fait de rester inconnu ou d'avoir sombré à jamais dans l'oubli ? [...] Où se situe la ligne de démarcation entre réalité et fiction? (SG, 229)

L'unique photo de sa mère est suffisante pour marquer la frontière entre le réel et l'imaginaire. Elle a eu une mère qui n'est plus présente à ses côtés, mais qui a existé à un moment donné du passé. Pourtant, Lili a du mal à identifier sa mère avec la personne, inconnue pour elle, de la photo. Elle n'arrive même pas à se reconnaître dans le nouveau-né que la femme garde dans ses bras. Sa mère l'a abandonnée quand elle n'avait que onze mois, trop tôt pour que la fille en garde le souvenir. La ritournelle enseignée par sa grand-mère, elle la répète avec sa poupée qui, pareille à sa mère, reste « dans l'inerte et le silence ». Nous y observons une analogie entre la poupée et la mère, les deux sont des présences inanimées, mais indispensables pour l'univers d'une fillette.

L'absence de mère est la raison qui pousse Lili à une quête identitaire troublante, essayant, à travers tout le roman, de répondre à cette question refrain : « Moi-qui? ». Le livre est le miroir qui reflète son deuil. Cette absence d'amour maternel crée une brèche dans la confiance en soi, en son propre potentiel et l'oblige à rester dans les coulisses de sa propre vie, à toujours se sentir hors-jeu. Puisque « la déstabilisation des liens familiaux est le premier facteur d'incertitude identitaire », les autres identités de Lili – sociale (au travail, dans une relation amoureuse), religieuse - seront affectées. La preuve est qu'elle mettra plusieurs années à trouver sa vocation artistique, période pendant laquelle elle changera de nombreuses fois d'emploi. En plus, elle a du mal à s'investir dans une relation amoureuse, à s'y donner en entier. C'est la raison pour laquelle elle vivra beaucoup de relations sans lendemain. C'est après la cinquantaine qu'elle connaîtra son vrai amour.

B. L'ouverture narratologique

Déchiffrer le chronotope mène aussi à une ouverture narratologique puisqu'une « situation appropriée dans le temps et dans l'espace du narrateur et de la narration échafaude une focalisation et une vision correctes du texte. » (Malita 2014, 44). Ainsi, l'étude du chronotope nous aidera à mieux comprendre le rapport entre l'écrivain, le texte et les personnages.

Dans l'incipit des *Petites scènes capitales,* nous avons à faire à des perspectives narratives changeantes car, même si le livre est raconté à la troisième personne, maints passages font preuve de subjectivité et sont présentés du point de vue de la protagoniste. D'après la célèbre classification de Gérard Genette, la focalisation est de type zéro et comporte parfois des fragments à focalisation interne. Selon Jean Pouillon, les points de vue sont du type « par derrière » – dans ce cas le narrateur sait plus que les personnages – et « avec » – situation où le lecteur est limité à la perspective de la protagoniste. La subjectivité est prouvée par l'utilisation des déictiques comme « là » et de la première personne : « Est-ce vraiment moi ? ». (SG, 12) Un

exemple d'extrait où le narrateur se cache derrière une fausse omniscience est celui qui présente l'attitude de sa fille concernant l'image de sa mère : « De la mère, on ne parle pas, on ne badine pas autour de son portrait, elle est une figure intouchable. » Il s'agit des pensées qui tournent dans la tête de la petite, démontrant qu'elle sait la leçon qu'on lui avait apprise et qu'elle ne va plus poser des questions dont elle connaît déjà la réponse.

De l'ouverture narratologique de l'étude du chronotope découle aussi la distinction entre le chronotope endogène et le chronotope exogène. Dans le roman de Sylvie Germain, le chronotope extérieur s'efface devant le chronotope intérieur. Ce n'est plus le temps et l'espace extérieur qui comptent, mais l'environnement intérieur du personnage. On assiste donc à la « déterritorialisation spatiale dont les états d'âme et les tourments du moi polarisent la représentation descriptive » (Malita 2014, 154), puisque le narrateur retrace une carte davantage intérieure qu'extérieure, en marquant la dichotomie entre l'espace géographique et l'espace affectif.

Dans l'incipit du roman nous identifions une trichonomie du temps personnel qui construit le chronotope endogène : le présent de la narration où a lieu la ritournelle entre Lili et sa grand-mère, plusieurs temps passés de la narration où le jeu avait été répété et un temps futur où la fille rejoue le dialogue enseigné par sa grand-mère avec sa poupée. Aux deux premiers temps leur correspondent le même espace affectif, devant la photo qui illustre la mère de Lili le jour de sa naissance. Quant au troisième temps, il lui correspond un espace différent, devant le miroir.

En ce qui concerne le chronotope exogène, il n'est pas présent dans l'incipit du roman. C'est plus tard dans le livre que nous apprenons que Lili est née en 1948. L'année n'est pas directement marquée, mais elle peut être déduite par rapport aux révoltes de 1968 en France, moment où Lili avait 20 ans. En plus, son père lui raconte ses aventures passées pendant la Seconde Guerre Mondiale, quelques années avant la naissance de Lili. Voilà les deux événements majeurs - les manifestations qui ont marqué l'année 1968 en France et la Seconde Guerre Mondiale - qui marquent le chronotope exogène. Dans le fragment qui ouvre le livre, nous pouvons deviner que celle-ci est âgée d'environ deux, trois ans, ce qui laisse supposer que l'action se passe autour de l'année 1950.

C. L'ouverture sociologique

L'ouverture sociologique renvoie au rapport entre l'écrivain, le livre et le lecteur, et représente la réception du livre. Pour ce qui est des *Petites scènes capitales*, l'auteure, Sylvie Germain est un écrivain contemporain, toujours vivant, qui continue à écrire, donc à développer son œuvre. Le roman dont nous parlons est publié après une carrière couronnée de nombreux prix littéraires parmi lesquels le prix Femina, le prix Jean Giono, ce qui constitue la carte de visite de l'écrivain, vu qu'un des éléments essentiels qui recommande un nouveau livre est la notoriété de l'auteur. En plus, *Petites scènes capitales* a fait partie de la sélection du Prix Goncourt, ce qui a absolument participé à son succès.

Quant au décalage temporel, nous constatons l'identification entre l'époque où l'auteur a vécu, l'époque décrite par l'univers fictionnel du livre et l'époque du lecteur contemporain. Ainsi, ce dernier comprendra plus facilement la société peinte dans le roman, ses règles, habitudes et conventions puisqu'il s'agit d'une époque presque identique, un passé récent, l'œuvre de Sylvie Germain faisant partie de la littérature française contemporaine de qualité, pleinement appréciée par le public.

Outre les ouvertures textuelles que nous venons de voir, l'étude du chronotope comporte aussi de multiples fonctions dont le rôle est de pénétrer les profondeurs du texte

ainsi que les méandres de la relation entre le texte et l'écrivain. Par conséquent, le chronotope remplit trois fonctions dans ce texte.

a. La fonction narrative

Un des rôles principaux du chronotope est de créer la structure organisatrice du roman, d'offrir le décor sur lequel se déroulent les événements de l'histoire. « Bref, l'action peut être divisée, pour l'intelligence du texte, en séquences narratives grâce à la relation conventionnelle temps-espace, établie par le pacte fictif. Ce rôle, nous l'avons qualifié de fonction narrative du chronotope. » (Maliţa 2014, 41).

Quant à la structure narrative *des Petites scènes capitales*, suivant le modèle du théâtre, chaque chapitre est partagé en un ou plusieurs « actes » ou « scènes capitales », délimités dans le roman, d'un côté, du point de vue formel, par un petit espace libre, d'un autre côté par le changement du temps et de l'espace. À chaque « acte » lui correspondent un ou plusieurs temps et espaces différents, scènes identifiables à un enchaînement des photos, un album qui renforce l'aveu de Sylvie Germain, qu'en écrivant elle se « penche sur des tableaux d'écriture. »[10]

Prenons l'exemple de l'incipit qui est composé de trois scènes. La première, celle qui constitue l'objet de notre étude, présente le jeu habituel entre Lili et sa grand-mère déroulé devant une photo qui illustre sa mère absente. Le temps de la narration correspond au temps où se déroule le dialogue. La deuxième scène change de temps de la narration, même s'il n'est pas directement précis. L'acte commence par la même question de la grand-mère : « C'est qui, là? », pourtant, elle n'est pas prononcée au même moment. « Un jour, elle fait faux bond, elle casse la ritournelle en remplacent subitement la réplique par une interrogation qui déconcerte sa partenaire de jeu : Mais avant, j'étais où ? » (SG, 12) La curiosité de Lili et sa capacité à poser des questions qui concernent son existence est la preuve qu'elle a grandi.

Dans la troisième scène du premier chapitre, la curiosité de Lili vis-à-vis de ses origines augmente : « Avant, j'étais où ? Et comment j'étais, je ressemblais à quoi ? J'étais quoi ? J'étais qui ? » (SG, 13) Le présent de la narration correspond-il à « un jour » où Lili sort la photo représentant sa mère de son cadre et l'inspecte à la loupe, croyant qu'ainsi elle accédera aux mystères de sa naissance. Ces questionnements existentiels reviennent à la fin du roman, lui conférant une structure cyclique:

> Et après, que se passe-t-il après ? Après, on va où, on devient quoi ? La question de sa petite enfance devant la photographie de sa mère avec elle nouveau-née s'est depuis longtemps retournée en elle, la stupeur de l'après l'a emporté sur celle de l'avant, et le vertige devant l'absence de réponse est beaucoup plus puissant. Avant, qu'importe au fond, on est embarqué, les dés sont jetés, mais après, que se passe-t-il après ? (SG, 240)

Nous y retrouvons la voix de la maturité, la voix de Lili qui, vers la fin de sa vie, découvre que ce qui compte vraiment ce n'est pas ce qui se passe avant, mais ce qui suit, l'après. Ses pensées qui inondent son esprit sont provoquées par les nombreuses personnes perdues durant sa vie. Elle songe à son père, à Viviane, à la petite Sophie, à Christine, l'une des deux jumelles et à son amoureux hippie, Jef, tous morts. Le fragment contient la référence à l'existence qui suit la mort, à la vie de l'au-delà, puisque, vieille, Lili pense non seulement à la rétrospective de sa vie, mais aussi aux suites de son existence passagère.

[10] Paroles prononcées dans le cadre de l'émission *Du jour au lendemain* diffusée sur France Culture lors de la parution des *Petites scènes capitales*.

b. La fonction axiologique

« Le cachet moral et religieux ou la radiographie philosophique, idéologique et éthique de la société fictive écrite dans le roman à l'aide du chronotope soutiennent et expliquent à la fois la fonction axiologique de celui-ci. [...] Vu sous cet angle, le chronotope a le rôle de porter témoignage de tout un système social, politique, moral, etc. de la société inventée par l'écrivain. » (Maliţa 2014, 41). C'est ainsi que le chronotope crayonne le tableau d'une époque à travers le temps.

Décrire la spécificité de l'univers fictif peint par Sylvie Germain se montre difficile, pour le lecteur contemporain, puisque les événements racontés se dessinent dans un décor facilement identifiable à sa propre époque. Pour mieux discerner le système politique et social du roman, essayons de nous mettre à la place du lecteur de l'avenir, de quelqu'un qui peut-être lira ce livre dans cent ans. Quel est le tableau mental qu'il imaginera sur ce début du XXe siècle après la lecture du roman *Petites scènes capitales* ? Étant donné que le livre se concentre sur l'univers familial, dans ce qui suit, nous allons analyser les traits de la famille contemporaine identifiables dans le roman.

Dès les premières lignes du roman, le lecteur sent une anormalité dans la famille de Lili, une fille de deux, trois ans, soignée par sa grand-mère, qui regarde comme un mystère la photo de sa mère absente. Quelques pages plus loin, il apprend que la mère est morte il y a quelques années, après avoir abandonné sa famille. Lors de l'anniversaire de ses vingt ans, Lili apprend de son père qui, à ce moment-là, considère qu'elle a atteint la maturité et donc qu'elle est préparée à savoir la vérité, les raisons qui ont poussé sa mère à partir:

> Au cours des cinq années de ma captivité, nous avions changé, l'un et l'autre, chacun de son côté. J'aspirais à la tranquillité, elle, à une existence plus bohème. La vie en couple ne lui convenait plus. Nous avons pensé qu'un enfant nous rapprocherait. C'est le contraire qui s'est produit. Aucun amour maternel ne lui est venu, plutôt, comment dire ?...une répulsion maternelle. (SG, 137)

La famille de Lili est loin de suivre le modèle traditionnel patriarcal où la femme dépendait complètement de son mari (parfois considérée comme inférieure, et avec le statut de femme au foyer). Le désir d'indépendance et d'autonomie des individus conduit à un refus du modèle conjugal traditionnel. Outre le rejet d'une situation qui les contraint à rester au foyer, les femmes ont élevé leur niveau d'attente au sein du couple, car « le divorce ne traduit pas un rejet de la vie en couple, mais des exigences plus grandes dans la vie à deux. »[11] Fanny quitte la maison sans réfléchir aux conséquences, seulement parce qu'elle ne trouve pas sa place à l'intérieur de la famille, situation rarement rencontrée quelques décennies auparavant. Même si la société contemporaine essaie de banaliser ces événements malheureux de la famille, ils restent des anormalités. Le silence de la grand-mère face à la curiosité de Lili concernant sa mère montre d'un côté son effort d'épargner à la petite une vérité douloureuse, d'un autre côté, son jugement critique vis-à-vis de la mère fugueuse.

Un autre phénomène qui illustre la société de la deuxième moitié du XXe siècle est la famille recomposée, le droit d'un individu à refaire sa vie conjugale après un échec antérieur. Dans la majorité des cas, au moins un des deux partenaires a un ou plusieurs enfants de la relation précédente qui arrivent à vivre ensemble sans aucun lien de sang, un

[11] MARTIN, Gilles, *Sociologie de la famille contemporaine*, article publié sur http://www.cairn.info/ (consulté le 17 mai 2015).

statut de quasi-frères. Si le nouveau couple engendre ses propres enfants, ceux-ci seront les demi-frères des enfants provenus des relations antérieures.

Le départ de sa femme redonne à Gabriel sa liberté. Quand Lili a cinq ans, il se remarie avec Viviane, une femme avec quatre enfants issus des relations passées, formant ainsi une famille recomposée. Viviane illustre un type de femme dite moderne, car elle se trouve à la troisième relation officielle, ses enfants ayant des pères différents. Cette situation n'est point inhabituelle pour la période postérieure à 1960 où la famille a souffert de nombreuses mutations: les divorces, des couples en concubinage et des enfants hors mariage. Toutes ces données font preuve d'une instabilité familiale, montrant une famille dépourvue des repères solides, appelée aussi « incertaine ». Si auparavent, le divorce était gravement condamné par la société, de nos jours on tend à le banaliser, puisque les partenaires ne sont plus disponibles à faire des compromis en restant dans une relation qui ne fonctionne plus. Certainement, ce phénomène est étroitement lié à une laïcisation de la société qui se veut libre des contraintes religieuses. En outre, l'accès des femmes à des postes bien payés leur permet l'indépendance financière, ce qui fait qu'elles ne sont plus obligées de rester auprès de leurs maris. C'est dans ce contexte familial que Lili essaiera de remplacer le vide laissé par l'absence de sa mère biologique, de faire son deuil et de se retrouver.

c. La fonction auctoriale

Une des modalités dont le narrateur dispose pour introduire sur la scène romanesque son personnage est le chronotope. « Construire le temps et l'espace fictifs de la diégèse implique des gestes de l'écrivain pour lequel l'émergence du réel est primordiale. Toute analyse chronologique repose sur un schéma des gestes indiquant le temps, l'espace qui conditionnent le devenir psychologique du personnage. » (Maliţa 2014, 41). C'est l'auteur qui crée l'impression de vraisemblance par la mise en place d'un monde fictif qui passe pour réel. Pourtant, il laisse des traces de sa subjectivité et permet au lecteur d'estimer le degré d'adhésion. D'abord, il utilise des moyens linguistiques – comme l'utilisation du déictique « là » et de la première personne, « moi », l'emploi anaphorique de l'adjectif démonstratif « cette » – qui montrent la familiarité du lecteur, non seulement avec les personnage mais aussi avec le temps de l'action. Ensuite, il a recours à des moyens narratifs comme la technique *in media res*, car le roman s'ouvre au milieu des choses, en commençant par l'intrigue de l'histoire, la disparition de la mère de Lili. Puis, l'écrivain rend transparente sa subjectivité, par des moyens spatio-temporels, des éléments topographiques et chronologiques vérifiables, en choisissant un certain lieu et une certaine période pour placer l'action du roman. C'est ainsi que l'histoire se déroule aux environs de Paris autour des grands événements historiques que constituent la Seconde Guerre Mondiale et, puis, les manifestations de 1968.

En conclusion, l'analyse du chronotope dans l'incipit du roman *Petites scènes capitales* a débouché sur une image plus claire de la relation entre la temporalité, la spatialisation et le devenir psychologique du personnage principal, en nous facilitant une lecture approfondie du livre. De cette manière, nous avons mieux compris les influences des changements temporo-spatiaux, imposés par la recomposition familiale, sur le futur développement de la protagoniste.

Bibliographie

Texte de références

Germain, Sylvie. 2013. *Petites scènes capitales*. Paris: Albin Michel.

Ouvrages critiques

Chareyron, Hélène, *Echos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*. Format en ligne. Disponible sur https://nuxeo.u-bourgogne.fr.

Garfitt, Toby. *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Format en ligne. Disponible sur https://books.google.fr. (Consulté le15 février 2015)

Maliţa, Ramona. 2014. *Le Chronotope romanesque et ses avatars*. Szeged: Jate Press. http://www.albin-michel.fr/ (consulté le 27 avril 2015)

Liana ŞTEFAN, Iulia PARA
(Université de l'Ouest,Timişoara)

La chambre dans le théâtre de Cocteau: enfer ou purgatoire ?

Abstract: (The Room in the Theater of Cocteau: Hell or Purgatory?). Cultural and literary personality, Jean Cocteau can pass for a "jack-of-all" multiple and fruitful talent. Modernity in all its forms, including its most superficial ones, the briefest ones, retains the writer. His theater (drama plays) is inseparable from his poetic activity, which is part of it, as his work, auto-entitled "novel poetry", "theatrical poetry", "cinema poetry", "graphic poetry", lies under the sign of poetry.
In ancient or classical tragedies, the room represented the invisible and formidable place where the Power was hiding. In Cocteau's plays it can be considered as an obsessive image, the symbol of a distant past that the characters are trying to revive, but without any success. It is the space of death, of the event, the space where we talk, where the characters act.
In his monologue plays the room becomes the closed space from which the heroine cannot escape; despite the realistic aspect, it is prison and torture chamber. This is more than just a setting, but the projection of characters' hell of consciousness, as well as the place where they expiate their guilt.
We chose three plays (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) in order to argue these claims, to show that the room is hell for Cocteau's female characters, and purgatory for its male characters, as the latter have the ability to escape, to get away from this space of suffering.

Keywords: room, setting, hell, purgatory

Résumé: Personnalité culturelle et littéraire, Jean Cocteau peut passer pour un « touche-à-tout » aux talents multiples et féconds. La modernité sous toutes ses formes, y compris les modes les plus superficielles, les plus passagères, retient l'écrivain. Son théâtre est indissociable de son activité poétique, dont il constitue un aspect, car son œuvre, intitulée par lui-même « poésie de roman », « poésie de théâtre », « poésie de cinéma », « poésie de graphique », se situe sous le signe de la poésie. Dans les tragédies antiques ou classiques, la chambre représentait le lieu invisible et redoutable où le Pouvoir se cachait. Chez Cocteau elle peut être considérée une image obsessive, le symbole d'un passé éloigné que les personnages essaient de ranimer, mais sans succès. C'est l'espace de la mort, de l'événement, l'espace où l'on parle, où les personnages agissent. Dans ses pièces monologue la chambre devient l'espace clos duquel l'héroïne ne peut plus s'évader. Malgré l'aspect réaliste, c'est la prison, la chambre de torture. Il ne s'agit plus d'un décor tout simplement, mais de la projection de l'enfer de la conscience des personnages et aussi de l'endroit où ils expient leur faute. Nous avons choisi trois pièces (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) pour argumenter ces affirmations, pour montrer que la chambre est enfer pour les personnages féminins de Cocteau et purgatoire pour ses personnages masculins car ceux derniers ont la capacité de s'évader, de s'éloigner de cet espace de la souffrance.

Mots-clés : chambre, décor, enfer, purgatoire

La chambre est le décor préféré dans les pièces de Cocteau ; élégante ou modeste, ordonnée ou en désordre, située dans un appartement de luxe, dans un château ou dans un hôtel, elle est l'espace clos d'où les femmes surtout ne peuvent pas s'évader. La chambre est l'enfer et les objets (meubles, téléphone, vêtements ou accessoires) sont les démons qui torturent les pécheurs.

Nous avons choisi trois pièces du dramaturge français (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) pour argumenter ces affirmations. Le temps et l'espace y sont évoqués non seulement par les décors, mais aussi par le jeu des acteurs qui, surtout dans les deux monologues, doit être magistral pour maintenir la complicité avec les spectateurs. Selon Maria Vodă Căpuşan (1984, 96), le chronotope théâtral est composé de trois

éléments : le temps-espace de la scène, le temps-espace suggéré dans la pièce et le temps-espace de la salle. Le schéma conçu par Ramona Maliţa (2015, 36) par les cercles concentriques, met aussi en évidence ces trois niveaux du chronotope dramatique que nous avons envisagés dans l'analyse qui suit.

La pièce *Les Parents terribles* présente la désagrégation et la division d'une famille bourgeoise malgré les efforts désespérés des héros. L'action se déroule dans deux chambres tout à fait différentes, même opposées: celle d'Yvonne, toujours en désordre et celle de Madeleine qui est, comme dit Cocteau, « le contraire ». Il ne s'agit pas d'un simple décor, mais d'une projection du caractère des personnages, un chronotope intérieur ou endogène (Maliţa 2015, 30). Le désordre de la chambre est un prolongement du désordre intérieur qui pousse Yvonne au suicide. Toute tentative de refaire l'univers de l'enfance (son enfance ou celle de son fils Michel) échoue. Son fils est devenu homme et il a échappé à la magie de la chambre maternelle. Il aime une jeune fille qui veut mettre de l'ordre non seulement dans sa chambre, mais aussi dans sa vie. Il y a encore une autre opposition entre le jeune homme dont le désordre est pur et sa tante dont l'ordre ne l'est pas. On peut considérer « la chambre » comme une image obsessionnelle du poète car elle est le symbole d'un passé reculé que les personnages essaient sans succès de ranimer (la chambre de Jocaste, d'Yvonne ou celle de la femme de *La voix humaine*). Dans la tragédie classique elle était « le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie (...). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec respect et terreur, ils osent à peine y entrer, ils croisent devant avec anxiété. » (Roland Barthes, 1979,9). Dans le théâtre de Cocteau la chambre est l'espace de la mort, de l'événement, l'espace où l'on parle, où les personnages agissent.

Dans les pièces monologuées la chambre devient l'espace clos duquel l'héroïne ne peut plus s'évader. Malgré le décor réaliste, l'espace y est prison et prémonition. Le temps, dans sa triple hypostase (de la pièce, de la scène et de la salle), est condensé à une heure.

Dans *La voix humaine* l'action se déroule exclusivement dans la chambre de la femme, une chambre qu'elle n'a plus quittée depuis quelques jours. Le rideau se lève, dit l'auteur, « sur une chambre de meurtre » (Jean Cocteau 1990,13). Une femme, au téléphone, parle pour la dernière fois à son amant, qui vient de la quitter pour se marier. Rien de plus banal, mais l'auteur joue si bien avec les possibilités de mensonge au téléphone (pieux mensonge de l'homme ou mensonge d'amour de la femme) qu'il rend pathétique cette « arme redoutable de la vie moderne ». Il ne s'agit pas ici d'un personnage spécial, d'une certaine femme, son caractère n'a pas la moindre importance ; le vrai sujet de la pièce c'est la peinture de la passion aux prises avec elle-même au moment où elle ne se supporte plus, où il lui faut coûte que coûte une diversion autre que la mort.

Dès la première scène le spectateur est surpris, choqué, car le rideau découvre une « chambre de meurtre », idée suggérée aussi par la lumière discrète et par le corps de la femme étendue devant le lit, « comme assassinée ». Et, après un silence, la surprise : la femme se redresse, change de pose et se lève. Elle est tout à fait vivante, ce n'est que l'amour qui est mort, mais le spectateur apprendra plus tard cette vérité.

Cocteau avait nommé sa pièce « monologue-dialogue », terme très convenable, à notre opinion, pour ce spectacle qui ne garde que quelques-unes des traits du monologue dramatique: la présence d'un seul personnage sur la scène, l'espace limité, le décor réduit, le peu de références à la situation allocutive, le cadre de référence unique, la fréquence d'exclamations. Mais le destinataire du message transmis par l'émetteur du monologue est

bien précis et sa présence est suggérée par les pauses assez longues et nombreuses. L'amour, ce sentiment qui devrait apporter le bonheur, se transforme en angoisse, en torture.

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux* R. Barthes essaie de faire la « radiographie » de ce sentiment indéfinissable, l'amour, de décrire ses étapes et ses manifestations. Le fragment intitulé *L'attente* semble reproduire les coordonnées émotionnelles de la pièce de Cocteau. Il y a d'abord les définitions de l'attente: « ATTENTE. Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, ou gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours) ». (Barthes 1984, 34). C'est ce que fait la femme de Cocteau au moment du lever du rideau : elle attend un coup de téléphone (probablement le dernier) de celui qu'elle aime. Elle est déjà en proie à ce que Barthes appelle « l'angoisse d'attendre ». Intervient ensuite « l'angoisse de conduite » au moment où l'héroïne hésite entre le téléphone et la porte, entre rester et partir. Après avoir dépassé « l'angoisse toute pure » aux moments d'interruption de la communication, cette femme éprouve une vraie reconnaissance pour son amant qui, avant d'épouser une autre, pense pourtant à elle. À la fin de la pièce elle dit plusieurs fois *Je t'aime*. Ce n'est plus une déclaration, une confession comme ces mots ont dû l'être lorsqu'elle les avait prononcés pour la première fois. C'est plutôt un appel, un message de l'amour, car, malgré les circonstances, elle attend la même réponse de la part de l'homme qui se trouve à l'autre bout du fil. Il s'agit, tel que Barthes le remarque, du pouvoir magique ou mythique de cette formule (*je t'aime*) dont la prononciation pourrait changer complètement la situation. Mais la réponse n'arrive pas et le récepteur muet tombe par terre, impuissant.

Il y a une volonté de l'être humain de « se faire aimer » à tel point qu'il devient « objet », situation décrite par Daniela Stanciu (Stanciu, Para, 2011, 136) pour les contemporains en perpétuelle quête de jeunesse : «le corps aujourd'hui n'est plus seulement l'objet de nos soins. Il est le sujet de nos représentations esthétiques et sociales et de notre pensée. Nous n'acceptons pas la mort, nous ne voulons pas être objets, pourtant quand il faut accepter le processus vital le plus normal et irréfutable, celui de vieillir, nous ne l'acceptons pas ». Et s'ils n'arrivent pas à leur fin, les personnages de Cocteau, comme les jeunes actuels, préfèrent de s'anéantir. Le corps humain, tel le récepteur, tombe inerte, il ne vaut plus rien.

Cocteau a écrit aussi d'autres pièces monologuées, plusieurs « textes prétextes » qu'il a réunis dans le volume intitulé *Théâtre de poche*. Dans la préface du volume l'auteur explique la signification de ce terme ainsi que la raison pour laquelle il l'a créé: « Voici du théâtre de poche. Par « théâtre de poche » il ne faut pas entendre « théâtre que le lecteur promène dans sa poche », mais théâtre mineur et, en quelque sorte, simple prétexte à faire briller une étoile sous un de ses angles les moins connus ». (Jean Cocteau 1980, 3). Et vraiment tous ces monologues, chansons parlées, arguments d'un ballet ou d'un mime ne seraient rien sans l'artiste interprète. D'ailleurs chaque texte est précédé d'une dédicace: « Écrit pour Mademoiselle Edith Piaf », « Écrit pour Mademoiselle Marianne Oswald », « Chansons et monologues pour Jean Marais ». Des monstres sacrés qui, grâce à Cocteau, avaient l'occasion de faire autre chose que d'habitude (Edith Piaf jouait du théâtre, Jean Marais chantait) et de montrer au public un de leurs dons qu'il ne connaissait pas. Et le succès en fut grand. La première « pièce » du volume a été créée pour Edith Piaf et représentée pour la première fois en 1940 au Théâtre des Bouffes Parisiens. Dans *Le Bel Indifférent* la chanteuse interprète une scène autobiographique car elle joue le rôle d'une artiste négligée par son amant et pour cela très jalouse. La chambre d'hôtel où se passe l'action est un élément habituel dans la vie d'Edith Piaf qui, pour la plupart de sa vie, n'a pas eu un appartement ou une maison à soi. « La petite robe noire » dont Cocteau parle

dans les indications du début n'est pas un costume quelconque, mais le symbole même de la môme Piaf.

Par rapport aux autres monologues du *Théâtre de poche*, le para-texte du *Bel Indifférent* est assez généreux. Au début Cocteau indique comme décor « Une pauvre chambre d'hôtel, éclairée par les réclames de la rue. Divan-lit. Gramophone. Téléphone. Petit cabinet de toilette. Affiches ». Cette description sommaire contient quand même quelques éléments importants pour définir le chronotope de la pièce: une nuit quelconque de l'époque contemporaine dans une chambre d'hôtel. Les affiches et le gramophone suggèrent l'appartenance de l'héroïne au monde musical. Il ne s'agit pas d'une grande chanteuse (la chambre est « pauvre »), mais le dramaturge évoque peut-être les débuts de la carrière de Piaf. Au lever du rideau, l'actrice est seule, en petite robe noire. Ses mouvements, ses gestes indiquent l'impatience, la nervosité. Elle attend quelqu'un puisqu'elle court de la fenêtre à la porte, surveille l'ascenseur. Ce dernier, comme le téléphone, doit annoncer l'arrivée de celui qu'elle attend, mais il ne le fait pas et, au lieu d'être une source de joie, il se transforme en objet de torture. Chaque fois qu'elle entend son bruit, elle se précipite vers la porte, mais il monte à l'étage au-dessus ou s'arrête à l'étage au-dessous, c'est ce que le personnage appelle « la torture de l'ascenseur ».

Le discours de l'actrice commence par une conversation au téléphone. Elle discute avec un certain monsieur Totor (probablement le patron d'un restaurant). Elle raccroche, on sonne à l'appareil, elle se précipite vers le téléphone et répond. Nouvelle déception, nouveau mensonge. Elle fait semblant de parler à Emile qui, d'après son affirmation, se trouverait dans la salle de bains, mais qui en réalité n'y est pas. Cette femme ment pour cacher à une autre femme (la sœur de son bien-aimé) sa solitude, sa souffrance. Après avoir raccroché, la femme prononce entre les dents les seules phrases du monologue adressées à soi-même: « La garce!... C'est pourtant facile de téléphoner, de décrocher un appareil ». Les suivantes, bien que son interlocuteur ne l'écoute pas, sont adressées à Émile. Ce qui suit est la banale histoire d'une femme négligée (pas encore abandonnée) par son amant, une femme qui mène une existence médiocre dans la chambre d'un hôtel sordide. Elle n'en peut plus, elle veut tout raconter, tout avouer. Le rythme du discours est de plus en plus accéléré, elle parle toujours plus haut, elle crie. Il y a une phrase-refrain, une phrase-obsession, « Lis ton journal », et un verbe qui revient sans cesse : *attendre*. Ce sont les mots-clés du monologue, les mots qui résument l'attitude et le destin des deux personnages. La vie de la femme n'est qu'une longue attente, une balance entre l'espoir et la déception. L'homme reste indifférent à ses plaintes, à ses reproches, il est sûr et fier, il veut garder son indépendance.

Après les reproches, les menaces: « Attendre. Attendre. Attendre toujours. Il y a de quoi devenir folle. Et ce sont les folles qui tuent... Après je me tuerais ». Finalement, pour empêcher Émile de la quitter, elle implore, elle fait des promesses, elle est prête à accepter tout compromis : « J'attendrai autant que tu voudras ».

À un moment donné elle lui avait reproché ses mensonges qui la faisaient souffrir. Elle aussi elle mentait, mais elle ne *le* mentait pas. Elle mentait les autres pour leur cacher sa peine ou l'indifférence d'Emile, mais, avec lui, elle était toujours sincère.

« Et tes mensonges. Quel menteur tu es! Tu mens comme tu respires. Tu mens, tu mens, tu mens, tu mens, tu mens, tu mens. Tu mens à propos des bottes et continuellement (...) Tu mens par habitude, pour le plaisir (...) Tu mens tellement que tu t'embrouilles dans tes mensonges, que tu te prends les pieds dans tes mensonges ». La répétition du verbe suggère la tension, la nervosité du personnage. Dans quelques phrases seulement il y a trois mots de la

même famille qui se répètent plusieurs fois : *mentir* (tu mens), *menteur* et *mensonge*. Ce sont les mots-clés de la pièce. La vie de ce couple, de la même façon que dans le cas de celui de *La Voix Humaine*, est fondée sur le mensonge, sur les illusions qu'ils se font l'un de l'autre.

Toujours comme dans *La Voix Humaine*, les deux personnages de cette pièce se définissent par une série de traits distinctifs qui les opposent l'un à l'autre, qui provoquent le conflit, qui créent l'enfer: femme / homme, amoureuse / non amoureux, passionnée /indifférent, claustrée / libre, loquace / muet. Il aurait fallu peut-être commencer par cette dernière opposition car c'est elle qui confère à ce drame le titre de monologue. Vraiment, puisqu'un seul personnage parle, il s'agit d'un monologue. La femme parle tandis que l'homme entre, se déshabille, sifflote, va du cabinet de toilette à la chambre, fume, déploie un journal qui lui cache la figure, lit le journal et finalement, sans que sa partenaire s'en rend compte, il s'endort. Aucune réaction, aucun signe qu'il comprend ou qu'il entend au moins ce que la femme dit. Une vitre semble les séparer, une vitre transparente, mais assez épaisse pour empêcher la communication. Le rapport entre les membres du couple est le même que dans la pièce de Beckett *Oh! les beaux jours* : la femme parle, l'homme agit. Le discours de l'actrice (elle n'a pas de nom car son partenaire ne le prononce pas et le dramaturge parle dans les didascalies de « l'actrice » ou d' « elle »), sans être aussi absurde, ressemble quand même à celui de Winnie, tout au moins par les raisons qui la font parler. Comme la vieille femme, la jeune chanteuse parle pour obtenir une réaction de la part de son partenaire, mais aussi pour démontrer qu'elle a raison et qu'elle existe, même si lui, il l'ignore. Apparemment le départ de l'homme à la fin de l'acte est le résultat de son exaspération devant les reproches de son amante, mais n'oublions pas qu'il s'est endormi pendant qu'elle parlait, qu'il avait donc manqué la plupart du discours. Il part parce qu'il a quelque chose à faire, parce qu'il s'ennuie, parce qu'il s'est assez reposé ou bien pour n'importe quelle autre raison et les menaces et les implorations de la femme le laissent indifférent.

Pour la communication avec celui qu'elle aime, la femme avoue avoir fait installer le téléphone dans leur chambre d'hôtel. Mais, au lieu de réaliser un contact entre eux, cet appareil, comme l'ascenseur, s'est transformé en instrument de torture: « Il n'y avait pas de téléphone dans cet hôtel infect. Je l'ai fait poser (…) Dépense inutile. C'est ta sœur qui téléphone. Le téléphone est devenu un instrument de supplice en plus. Il y avait l'ascenseur. Il y avait la sonnette d'en bas. Il y avait les clefs dans la porte. Il y avait la pendule. Il y a le téléphone. Ce téléphone que je regarde, que je dévore des yeux. Et le silence ». Comme les personnages des tragédies grecques, cette femme vit dans un univers hostile, entourée d'objets maléfiques, torturants. L'amour s'avère incapable de l'aider à y échapper et toute sa révolte contre son amant, contre le destin, est matérialisée dans ce long monologue passionné.

La communication semble être le problème le plus grave des personnages de Cocteau. Dès le début, le spectateur éprouve la sensation qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Enfermées dans un espace clos (à dimensions plus ou moins réduites), les femmes de ses pièces souffrent et essaient vainement de ranimer des sentiments passés. Pour augmenter leur chagrin, les objets qui les entourent deviennent torturants, maléfiques. Elles semblent vivre surtout dans un passé qu'elles ne cessent jamais d'évoquer, un temps du bonheur perdu.

Par opposition, les hommes sont toujours libres, ils s'éloignent de cet espace de souffrance, ils s'évadent et, généralement, n'y reviennent plus. Ils vivent dans le présent et surtout dans le futur, le temps du bonheur promis. Pour eux, la chambre est le purgatoire puisqu'ils parviennent à transgresser, tandis que, pour les femmes, elle représente l'enfer.

Bibliographie

Cocteau, Jean. 1990. *La Voix Humaine,* Paris : Stock.
Cocteau, Jean. 1980. *Théâtre de Poche,* Paris : Editions Paul Morihien.
Barthes, Roland. 1984. *Fragments d'un discours amoureux,* Paris : Editions du Seuil.
Laffont-Bompiani. 1990. *Dictionnaire des œuvres,* t.VI, Paris : Bouquins Laffont.
Maliţa, Ramona. 2015. *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives,* Szeged: JATEPress.
Stanciu, Daniela, Para, Iulia. 2011. *Le corps des générations actuelles et son management durable* in « This un-real body », p.131-139, Timişoara : Eurobit.
Vodă Căpuşan, Maria.1984. *Teatru şi actualitate,* Bucureşti: Cartea Românească.

Cristina TĂNASE,
Eugenia TĂNASE
(Université de l'Ouest, Timişoara)

Une dette envers la France, remboursée durant toute une vie : le professeur Eugen Tănase

Abstract: (A Debt towards France, Paid off during a Whole Life). At the beginning of his career as a teacher and a researcher, Eugen Tănase, young bachelor in French at the University of Cluj, had the chance to receive a doctoral grant, given by the French Government.
The five years he passed at the Faculty of Arts of Montpellier as a PhD student, then as lecturer in Rumanian, marked once and forever the personality, the scientific course and the professional destiny of that which, a couple of decades later, was going to found the Department of Romance Languages, at the University of Timişoara.
He formed a collective of academics, specialists in French language and literature, authors of courses, but also of studies dedicated to the French language and to the French-speaking world.
For the scientific and literary community, Eugen Tănase is the author of some 300 works: studies, articles, chronicles, reports, but also of some dozens of translations and original writings in any kind, many of which are still new.
Its ongoing activity, its research better known abroad, where he found partners of discussions impassioned by the same questions of language which never ceased concerning him, contributed to establish intellectual and cultural bridges between Timişoara and the French-speaking world.

Keywords: Eugen Tănase, biography, PhD student at the Faculty of Arts of Montpellier, Department of Romance Languages, University of Timişoara

Résumé: Tout au début de sa carrière d'enseignant et de hercheur, Eugène Tănase, jeune licencié en français de l'Université de Cluj, a eu la chance de recevoir une bourse doctorale, accordée par l'État Français. Les cinq années passées à la Faculté des Lettres de Montpellier entant que doctorant, puis comme lecteur de roumain, ont marqué à jamais la personnalité, le parcours scientifique et le destin professionnel de celui qui, un quart de siècle plus tard, allait devenir le fondateur de la Chaire des Langues Romanes, de l'Université de Timişoara.
Il y a formé un collectif d'universitaires, spécialistes en langue et en littérature françaises, auteurs de cours, mais aussi d'études consacrées au français et à la francophonie.
Pour le monde scientifique et littéraire, Eugène Tănase est l'auteur de quelque 300 travaux : études, articles, chroniques, comptes-rendus, mais aussi de quelques dizaines de traductions et d'écrits originaux en tout genre, dont bon nombre sont encore inédits.
Son activité soutenue, ses recherches connues davantage à l'étranger, où il a trouvé des partenaires de discussions passionnés par les mêmes questions de langue qui n'ont jamais cessé de le préoccuper, ont contribué à établir des ponts intellectuels et culturels entre Timişoara et le monde francophone.

Mots-clés: Eugène Tănase, biographie, doctorant de la Faculté des Lettres de Montpellier, fondateur de la Chaire des Langues Romanes, Université de Timişoara

Les pages qui suivent ne seront pas consacrées au *portrait* du professeur Eugen Tănase. Elles ne contiendront pas non plus la *biographie* de celui qui a été le fondateur de la Chaire des langues romanes de Timisoara. Nous vous proposons, en revanche, de considérer la force et les conséquences de ces événements qui aiguillent nos destins, de ces rencontres providentielles qui modèlent notre personnalité, de ces coups de chance qui marquent de façon décisive nos chemins dans la vie.

LE CHOIX D'UNE CARRIÈRE

Ses résultats à l'examen de baccalauréat (major de promotion dans le département de Sibiu, en juin 1931) lui auraient permis de choisir librement sa carrière. Il aurait aimé devenir médecin. Sa famille l'en dissuada car c'était une profession « à grande responsabilité et à grands risques ». Pharmacien, alors ? L'explosion accidentelle – lors d'une expérience de chimie - de son laboratoire improvisé dans la grange de la maison familiale mit fin à sa brillante carrière de pharmacien, avant même qu'elle ne commençât. Ce fut décidé : il serait enseignant, tout comme son père. Et de toutes les disciplines étudiées au lycée, il choisit le français, où il avait obtenu la meilleure mention, « très bien », au baccalauréat.

Il s'inscrivit donc à la Faculté des Lettres de Cluj, où il prit le français comme spécialité principale, le roumain et la philologie romane en secondaires.

> « Dès les premiers cours de français[1], donnés par le professeur Yves Auger – avoue Eugen Tănase dans son autobiographie - le jeune étudiant se rendit compte de ses lacunes. Il prit[2] le manuel de Claude Augé, contenant les notions de grammaire exposées dans des encadrés, suivies immédiatement d'exercices de langue, de rédactions à faire, de petites histoires à lire... Il apprit par coeur la théorie et résolut consciencieusement tous les exercices proposés. Il mit en oeuvre toute son application lors des travaux dirigés par le lecteur Henri Jacquier et, petit à petit, commença à obtenir de bons résultats en français».

Les spécialités secondaires lui permirent de rencontrer les personnalités universitaires de l'époque, et de se former sous la direction des professeurs Sextil Puşcariu – en langue roumaine, George Giuglea – en philologie romane, Gh. Bogdan-Duică – en littérature roumaine, Theodor Naum – en latin, C. Marinescu – en histoire, Vl. Ghidionescu – en pédagogie.

LES DÉBUTS PROFESSIONNELS

En 1935, Eugen Tănase passa son examen de licence et fut engagé comme custode bibliothécaire à la Chaire de français de la Faculté des Lettres (Cluj).

Ses tâches : gérer la bibliothèque de français, extraire de l'information et rédiger des fiches de lecture à l'usage des enseignants de la chaire. Malgré la piètre rémunération que lui assurait le poste, ce travail lui apporta un grand bénéfice, celui de bien connaître les ouvrages dont il avait la charge (quelque quatre mille volumes) et de se familiariser avec la bibliographie de sa spécialité. Si bien qu'à l'épreuve orale de l'examen *de capacitate* (sorte de CAPES), passé en 1937, lorsqu'il dut parler de Sainte-Beuve, et que le professeur examinateur l'interrogea sur Port-Royal, il sut que l'ouvrage comptait sept volumes. Le professeur : « Vous les avez lus ? ». Le candidat : « Je les ai feuilletés.» « Que contient le dernier volume ? » Le candidat hésite : « La destruction de Port-Royal, peut-être... » Le professeur : « Non, c'est la bibliographie de l'ouvrage ».

---

[1] Yves Auger (1893-1978), ancien élève de l'École Normale Supérieure, licencié ès lettres de la Sorbonne (1914), professeur agrégé (1919), professeur de littérature française et de grammaire historique à l'Université de Cluj (1921-1948), collabore à la rédaction de *Dicţionarul limbii române* et de *Atlasul lingvistic român* . Il traduit en français quelques-uns des grands textes littéraires des classiques roumains. (« Yves Auger », dans *Enciclopedia României* , disponible à l'adresse: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Yves_Auger ; Ana-Maria Stan, «Un exemple de rayonnement universitaire occidental en Europe centrale et orientale : étude de cas sur les enseignants français embauchés à l'Université roumaine de Cluj après 191 », dans *Les Cahiers de Framespa*, n° 5/2010, disponible à l'adresse: https://framespa.revues.org/477, articles consultés le 25 février 2016) .

[2] Claude Augé, *Grammaire. Cours supérieur*, Paris : Larousse, 1912.

LE DOCTORAT

En novembre 1938, trois années après avoir déposé son dossier pour obtenir une bourse d'études en France, le voilà enfin arriver à Montpellier. Il fut hébergé à la Cité Universitaire des Arceaux, y reçut une chambre individuelle, avec placard, lavabo et bidet dedans – confort qu'il n'avait pas connu pendant les sept ans de vie dans les foyers[3] d'étudiants roumains et qui l'enchanta.

Muni d'une lettre de recommandation que son professeur Yves Auger de Cluj lui avait donnée pour l'introduire auprès de son ancien camarade de lycée à Bordeaux, le professeur Jean Bourciez[4], titulaire de la chaire de langues romanes, Eugen Tănase se présenta à la Faculté et fit la connaissance de celui qui, durant les cinq années à venir allait suivre son travail de recherche, le guider dans ses jugements grammaticaux, et finalement le diriger dans la rédaction de sa thèse de doctorat.

Pendant son séjour à Montpellier, Eugen Tănase suivit, en plus des cours de linguistique romane, celui de grammaire française, donné par le professeur Lucien Tesnière, le cours d'espagnol de J. Amade, le cours de portugais du lecteur J. Aquarone.

En guise de dossier final de stage (1939), le professeur Bourciez proposa à Eugen Tănase d'entreprendre une recherche sur le mode subjonctif en français. C'était un problème qui revenait sans cesse dans les préoccupations des grammairiens français et étrangers. Il offrait donc une bibliographie généreuse, des points de vue divers à comparer et à évaluer, de la matière à débattre. Le jeune boursier se mit au travail: lectures, extraits, synthèses. Devant les résultats de ces recherches, le professeur Bourciez suggéra à son étudiant de développer son étude jusqu'aux dimensions requises pour l'obtention d'un doctorat d'université.

Eugen Tănase se rendit à Paris, pour élargir le champ de ses recherches à la Bibliothèque Nationale. C'était l'été 1939 et la France se préparait pour entrer en guerre : les chars faisaient des manoeuvres dans les rues de la capitale, les appelés et les réservistes étaient mobilisés. Parmi ces derniers, le professeur Bourciez, en garnison à Marseille. Le Service des boursiers étrangers mit E.T. devant l'alternative de descendre dans le Midi (ainsi que le faisaient quelques millions de civils évacués de l'est, puis du nord de la France, puis de Paris) ou de rentrer dans son pays. Il choisit de rentrer en Roumanie, fut envoyé dans une école d'officiers et... par une heureuse intervention « en bonne place », le directeur de l'Institut français de Bucarest obtint sa démobilisation, pour le renvoyer en France. Seulement, en février 1940, le professeur Bourciez étant toujours sous les armes, le doctorant roumain fut dirigé vers Toulouse. Là, le professeur Henri Gavel[5], trop âgé pour être mobilisé, le reçut, l'écouta patiemment exposer ses recherches, mais comme il était lui-même spécialiste en dialectologie et que la thèse taitrait un sujet de morphosyntaxe dans lequel il déclina toute

[3] Ce confort fait, de nos jours encore, le même effet sur les étudiants roumains logés dans les CU françaises.

[4] Jean Bourciez (1894-1969), fils du romaniste Édouard Bourciez, ancien élève de l'École Normale Supérieure, professeur agrégé (1920), donne des cours de philologie romane (ancien français, ancien provençal, ancien espagnol, ancien italien) à la Faculté des Lettres de Montpellier (1934-1957). Il est spécialiste en histoire de la langue française, en dialectologie (*Recherches historiques et géographiques sur le parfait en Gascogne*, thèse de doctorat, Bordeaux, 1927) et en phonétique (v. Édouard Bourciez, Jean Bourciez, *Phonétique française. Étude historique*, Paris, 1967). Il succède au linguiste M. Grammont à la direction de la Revue des Langues Romanes de Montpellier (à partir de 1940). (Eugen T ănase, *Omagiu Profesorului Jean Bourciez* - « Médaillon de fin de séance inaugurale de la Société de Philologie Romane – Cluj, le 13 novembre 1964 », publié dans la Revue des Langues Romanes, tome LXXIX, n° 1965, Université de Montpellier, Faculté des Lettres et sciences humaines).

[5] Henri Gavel (1880- 1959), linguiste, dialectologue, spécialiste en occitan et en basque.

compétence scientifique, il conseilla à l'auteur de continuer son travail en fouillant les riches matériaux que lui offrait la bibliothèque universitaire de Toulouse.

De retour à Montpellier au printemps 1940, et en l'absence de son directeur de recherche, le doctorant demanda un rendez-vous au grand linguiste Maurice Grammont[6], ancien professeur de la Faculté des Lettres. Celui-ci le reçut, lui fit part de son appréciation tout particulière pour le professeur Sextil Puşcariu, le laissa présenter son sujet de thèse et ses points de vue sur le subjonctif. Enfin, il apprécia les observations du doctorant comme étant « plausibles », mais, en tant que spécialisteen phonétique, refusa de le conseiller sur un sujet de grammaire[7].

Le jeune doctorant, désireux de voir confirmer la justesse de ses opinions et de ses jugements en matière de subjonctif, entretint une correspondance régulière avec le professeur Bourciez, comme en témoignent les réponses de celui-ci (lettre du 11.9.40), dont nous citons le passage concernant les thèses proposées par son disciple:

> *«* J'ai pris connaissance des idées que vous avez jetées sur votre papier. Elles montrent que vous avez fouillé votre sujet et tenu à faire le départ entre les diverses théories proposées. Je crois, comme vous, que le subjonctif est difficile à définir. Mais ce n'est pas une raison pour dire « ce n'est pas un mode ». Je crois – et c'est au fond votre idée – qu'il ramasse et concentre toutes les nuances dont les autres ne veulent pas ou qu'ils ne veulent pas exprimer. Ayant une valeur éventuel (sic !), il peut exprimer la notion du futur quand celle-ci reste un peu vague (cf. gascon coum boulhis = comme tu voudras). D'ailleurs il ne faut pas attribuer trop d'importance aux mots mode et temps. Le futur par exemple peut équivaloir à l'impératif (Ex. tu m'achèteras cet objet). En somme les réalités de la syntaxe débordent les cadres morphologiques dont on ne peut pourtant pas se passer.
>
> D'accord avec vous en ce qui touche à la présentation de vos thèses. »

Le travail acharné de son doctorant et la portée de ses analyses finirent par convaincre le professeur Jean Bourciez que l'étudesur le subjonctif méritait d'être présentée comme thèse d'état. Il faudrait seulement la compléter d'une thèse complémentaire et ce serait la traduction commentée de *La Chanson de Roland*, dans sa version la plus autorisée, celle de J. Bédier (manuscrit d'Oxford).

Comme les thèses devaient être imprimées pour pouvoir être soutenues, le Service français pour l'accueil des boursiers étrangers se chargea de supporter les deux tiers de la dépense (10.000 francs), et cela malgré les circonstances : la guerre, l'Occupation de la France, la Roumanie - alliée politique de l'Allemagne...

---

[6] Maurice Grammont (1866-1946), ancien élève du Collège de France et de l'École des Hautes Études, disciple de M. Bréal, de G. Paris, et de F. de Saussure, spécialiste en grammaire des langues indo-européennes (*La dissimilation consonantique dans les langues indo-européennes et les langues romanes*, thèse de doctorat, Dijon, 1895), enseigne la grammaire comparée à Montpellier. Il publie des ouvrages de dialectologie (*Le patois de la Franche-Montagne et en particulier de Damprichard*, 1901), de versification (*Le vers français* , 1904 ; *Petit traité de versification française* , 1911), de phonétique française (*Traité pratique de prononciation française*, 1914 ; *Traité de phonétique*, 1933). Touché par l'accueil que le professeur Grammont lui avait fait et par son attitude chaleureuse, Eugen Tănase écrivait : « M-a impresionat nu prin vreo atitudine olimpiană, la care meritele sale i-ar fi dat dreptul, ci dimpotrivă, prin marea simplitate, prin volubilitatea sa meridională, prin prietenia, aproape, pe care mi-a arătat-o. » (« Maurice Grammont (1866-1946) », nécrologie parue dans *Dacoromania*, vol XI, 1947.)

[7] Après bien des années, Eugen Tănase s'exprimait sur ces deux rencontres dans des termes admiratifs : « Voilà ce qu'on appelle avoir de la conscience professionnelle ! Combien de professeurs des universités roumaines auraient le courage d'avouer « *je ne suis pas spécialiste dans le domaine qui vous intéresse, je ne peux pas formuler une opinion pertinente en la matière* » ?

Le 1er février 1943, la soutenance eut lieu devant un jury formé par cinq professeurs: Augustin Fliche, doyen de la Faculté, Jean Bourciez, directeur de thèse, Louis Roussel, professeur de latin, Lucien Tesnière, professeur de syntaxe, et Augustin Dupront, maître de conférence.

Alors que le jeune docteur ès lettres se préparait pour rentrer définitivement au pays, il apprit sa nomination en tant que lecteur de roumain à l'Université de Montpellier, dans un poste créé par le Ministère Français de l'Éducation Nationale, à la demande du professeur Jean Bourciez, demande appuyée par Jean Sarailh, le Recteur de l'Université à l'époque. L'inauguration du lectorat eut lieu en mars 1943, par un cours ouvert à un public nombreux, venu écouter les sonorités de la langue roumaine. Le jeune lecteur lui présenta une leçon portant sur Le roumain, langue néo-latine, illustrée par le sonnet *Veneţia* d'Eminescu. L'enseignement du roumain continua durant toute l'année 1943, devant un groupe constant de 12 étudiants. Avec le retour en Roumanie de son titulaire, en décembre 1943, les événements historiques qui suivirent, et la situation politique trouble, l'enseignement du roumain à Montpellier fut interrompu pendant vingt ans.

LA CARRIÈRE UNIVERSITAIRE

Les langues étrangères retrouvèrent leur place dans l'enseignement supérieur roumain à l'automne de l'année 1954. Eugen Tănase fut rappelé, lui aussi, à l'université, en vertu de son doctorat français. Il enseigna le français, d'abord à la Faculté d'Agronomie de Cluj, puis on lui confia quelques cours à la Faculté des Lettres, en tant qu'externe. Le département de français remis sur pied avait besoin d'enseignants en droit d'assurer les cours théoriques. Eugen Tănase y devint titulaire et donna des cours de phonétique, de morphologie, de syntaxe. Les esquisses de ces leçons, rédigées à l'intention des étudiants en français, allaient devenir l'embryon des études qui seraient publiées des années plus tard, à Timişoara. En plus de la grammaire française, il enseigna aussi la linguistique romane, et comme l'étude de la matière commençait par le latin vulgaire, point de départ pour les langues néo-latines, il traduisit et fit publier *Introducción al latin vulgar*, ouvrage de référence rédigé par le linguiste américain Charles Hall Grandgent, enrichi d'une anthologie de textes par l'espagnol Fr. de B. Moll.

LA CRÉATION DE LA CHAIRE DES LANGUES ROMANES DE TIMIŞOARA

La Faculté de Philologie de Timişoara est fondée en 1956. Elle compte, à ses débuts une chaire de langue et littérature roumaines, une chaire de russe, puis se développe par la création des chaires d'allemand et d'anglais, de littérature comparée. Il ne lui manque plus qu'une chaire de langues romanes.

En 1966, on demande à Eugen Tănase, maître de conférences à Cluj, de venir à l'Université de Timişoara pour constituer une équipe de spécialistes, capables d'assurer la formation des futurs étudiants en français. Il a de la peine à quitter la ville de sa jeunesse, de ses débuts didactiques, de ses relations professionnelles et amicales. Mais il est préoccupé depuis longtemps par l'aspect oral du français et par la nécessité de renforcer sa place dans l'enseignementde la langue. À Timişoara il pourrait créer sa propre équipe et l'orienter à travailler dans cette direction. Le premier lecteur français arrive, lui aussi, à l'Université de Timişoara, cette même année (1966), grâce aux accords culturels franco-roumains. Sa présence dans le Banat est une raison de plus pour soutenir la création d'une section de français.

Aux membres fondateurs (assistantes Rodica Duţescu et Adela-Mira Tănase – enseignant le français, maître-assistant Maria Belizare – donnant les cours d'italien, maître-

assistant I. Benea et assitant Al. Belu – spécialistes en latin) se joignent dans les années qui suivent de nouveaux collègues (tels que les assistants Livius Ciocârlie, Margareta Hegy, Ecaterina Radoslav et Cecilia Mazilu, de l'ancien Institut pédagogique), à mesure que le nombre d'heures, donc de postes, augmente. On fera venir aussi les assistantes Octavia Feneşan, Anca Grădinescu, Elena Ghiţă, Maria Cusma, de l'Institut Polytechnique, le maître-assistant Rodica Tohăneanu de la Faculté de Médecine, Constanţa Ciocârlie, professeur du secondaire, afin de couvrir toutes les disciplines prévues au programme. Par la suite, des places seront réservées chaque année pour les majors de promotion des grands centres universitaires: Mirela Băncescu, Maria Ţenchea, Aurelia Ticuşan, – de Cluj ; Eugenia Ieremia, Victor Pop – de Bucarest. En 1970, la jeune chaire de langues romanes de la Faculté est aussi la plus grande, avec ses 28 postes.

À partir de 1972, quand la première génération de professeurs de français formés à Timişoara quittent l'Université, les nouveaux membres de la chaire seront recrutés parmi les anciens étudiants de la section: Delia Sepeţan, puis Rodica Iacob, Cristiana Nestoride et Mihaela Pasat.

Dans l'intention d'encourager ses jeunes collègues à continuer leur perfectionnement et à se tenir informés des parutions récentes dans le domaine, le professeur leur demande de présenter à tour de rôle, lors des séances de la chaire, les derniers articles, ouvrages ou études qu'ils ont lus. Les maîtres-assistants, chargés de donner les cours théoriques, présentent, à l'occasion de ces séances, des leçons qui sont ensuite analysées et commentées par les autres membres du collectif.

Comme l'accès aux sources bibliographiques parues en Occident est difficile à l'époque, le professeur Eugen Tănase insiste pour que ses collègues mettent à la disposition des étudiants des supports d'étude et de travail originaux, bien documentés et bien conçus, sous la forme des cours, polycopiés dans les ateliers typographiques de l'Université. En quelques années, toutes les disciplines enseignées sont couvertes par des cours universitaires écrits à Timişoara.

Le progrès des étudiants est, lui aussi, suivi de près : chacun d'entre eux dépose au département, en première année, un cahier de 400 pages, divisé en sections consacrées aux divers compartiments de la langue (prononciation, orthographe, vocabulaire, morphologie, syntaxe), et aux différentes activités pratiques (traductions, rédactions, interprétations, conversation). Les enseignants y notent régulièrement les fautes observées et les étudiants en prennent note une fois par semestre, afin de se corriger.

Le professeur Eugen Tănase prend sa retraite en 1974. Il laisse derrière lui une chaire de français aussi performante que celles des grands centres universitaires (Bucarest, Cluj, Iaşi). Ses anciens collaborateurs sont spécialisés dans leurs domaines bien définis. Certains d'entre eux préparent des doctorats.

Une partie des exigences du professeur Tănase, comme la publication des cours, continuent à être respectées après son départ. D'autres (comme le suivi des étudiants) seront abandonnées, à cause des effectifs toujours plus nombreux.

LA RECHERCHE

Pour Eugen Tănase, le départ à la retraite ne signifie pas la fin des préoccupations scientifiques. Bien au contraire, il peut maintenant consacrer tout son temps à ses recherches, à ses traductions, à son écriture. Grâce à l'ouverture du pays vers l'Ouest,

l'auteur arrive à faire publier ses articles dans les revues scientifiques consacrées des pays occidentaux : *Revue de Linguistique Romane* (Strasbourg), *Revue des Langues Romanes* (Montpellier), *Revue Internationale d'Onomastique, La France Latine, Le Français dans le Monde* (Paris), *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (Wiesbaden), dans les actes des congrès internationaux de linguistique et de philologie romane, mais aussi dans les périodiques roumains : *Cercetări de Lingvistică; Studia Universitatis Babeş-Bolyai* (Cluj), *Revue Roumaine de Linguistique, Revista de Filologie Romanică şi Germanică, Limbă şi literatură* (Bucureşti), *Analele Universităţii din Timişoara*. Dans ses articles, il aborde des domaines variés, depuis la phonétique et l'orthographe, en passant par la morphologie et la morphosyntaxe, et jusqu'aux questions de vocabulaire et d'onomastique.

Bon nombre de ses études et de ses cours de dimensions amples restent toutefois à l'état de tapuscrit *Nume(de locuri şi de persoane la Poiana Sibiului* - 334 pages, *Postpunerea articolului hotărât în limba română* - 210 pages, *Învăţaţi să citiţi franţuzeşte printr-o nouă metodă* (III) - 312 p., *Învăţaţi să scrieţi franţuzeşte printr-o nouă metodă* (IV) - 173 p., *Cours pratique de conversation française* - 173 p.).

LES TRADUCTIONS

Eugen Tănase traduit des vers, du théâtre, de la prose (avec une préférence, toutefois, pour les vers), à partir du français, de l'espagnol, de l'italien, du catalan, du portugais, du provençal.

Outre les traductions de grandes dimensions parues dans les maisons d'éditions roumaines, il publie dans des revues les versions roumaines des poèmes de Théophile Gautier, Charles d'Orléans, Pierre Gringoire, Armand Robin, Louise Labé, Joachim du Bellay, Pierre Ronsard, François Mainard, Félix Arvers, Gérard de Nerval, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, José Maria de Heredia, Charles Péguy.

Plusieurs anthologies de poésies attendent encore leur publication.

Le parcours intellectuel et professionnel de celui qui est devenu le professeur Eugen Tănase se doit, en majeure partie, aux expériences, aux influences, à la formation que la France lui a offertes ou occasionnées.

Sa formation a été profondément marquée par ses deux maîtres : les professeurs Yves Auger et Jean Bourciez, qui l'ont guidé pendant ses études et lui ont offert des modèles scientifiques et culturels à suivre.

Les rencontres, mêmes épisodiques, avec quelques grands linguistes de l'époque (Maurice Grammont, Henri Gavel) lui ont fait découvrir les qualités des scientifiques et universitaires occidentaux, chez qui l'excellente connaissance de leur domaine était doublée d'une grande modestie et d'énormes scrupules professionnels.

Sur un autre plan, Eugen Tănase n'a jamais oublié l'appui matériel que lui a accordé une France tourmentée par les années troubles de l'avant-guerre, puis par les années dramatiques de son Occupation. Sans la bourse d'études octroyée par la France, il n'aurait pas réussi un doctorat d'État, et sans son doctorat français, il n'aurait pas fait de carrière universitaire en Roumanie.

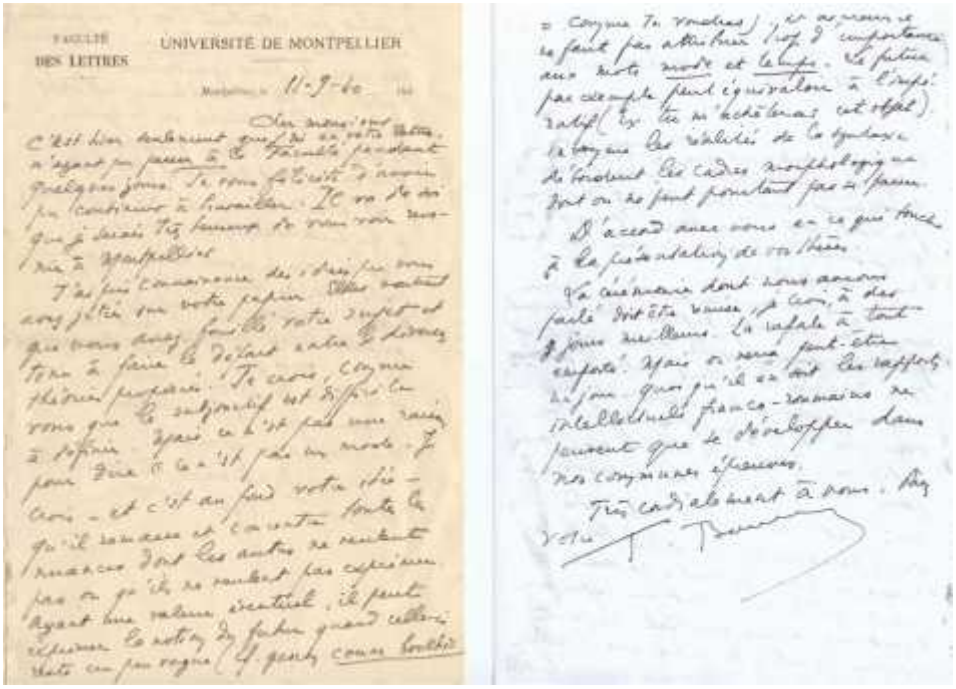
Toute son activité ultérieure, en tant que professeur, en tant que linguiste, ou comme traducteur, n'a eu qu'un seul but : celui de faire mieux connaître et aimer par ses compatriotes la langue et la culture du pays envers lequel il avait contracté une dette morale indélébile.

Fig. 1 – Le Professeur Eugen Tănase (1914-2006).

Fig. 2 – Livret d'étudiant, Université de Cluj (1931).

Fig. 3 – Bibliothéque de la Chaire de français de Cluj (1935-1937).

Fig. 4 – Le professeur Jean Bourciez (au centre) avec trois de ses disciplines: une Catalane, une Française, un Romain (Eugen Tănase, a drotte).



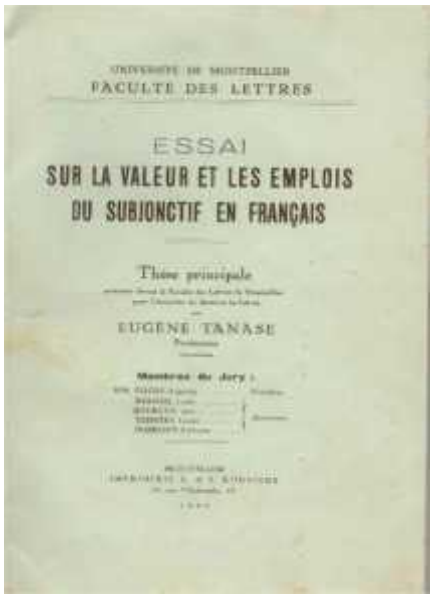
FACULTÉ DES LETTRES — UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

Montpellier, le 11-9-60

Cher monsieur et
C'est bien aimablement que je vous écris
n'ayant pu passer à la Faculté pendant
quelques jours. Je vous félicite d'avoir
pu continuer à travailler. Je vois de ce
que j'avais lu, beaucoup de vous voir mer-
rir à Montpellier.
J'ai fait connaissance des chapitres que
vous m'avez envoyés et vous remercie
de votre papier. Cela montre
que vous avez fait de votre sujet et
vous avez fait le travail sérieux et difficile
pour à faire le travail sérieux et difficile
théorie préparé. Je crois, comme
vous que le subjonctif est difficile en
à définir. Mais ce n'est pas une raison
pour dire que ce n'est pas un mode. Je
crois - et c'est au fond votre thèse -
que il faudrait et chercher toutes les
nuances dont les autres ne rendent
pas ce qu'ils ne rendent pas exprimer
Ayant une valeur centrale, il peut
exprimer la notion du futur quand celle-ci
reste un peu vague (je pense comme Bally

= Comme tu voudras) je ne pense
ne fait pas attribuer / est d'importance
aux mots mode et temps. Le futur
par exemple peut équivaloir à l'impé-
ratif (ex tu m'achèteras cet objet)
Le temps des réalités de la syntaxe
de l'indicatif des cadres morphologiques
font on ne peut pourtant pas à passer.
J'accord avec vous en ce qui touche
à la présidence de vos thèses
Le centenaire dont nous avons
parlé doit être remis à des
jours meilleurs. La salade a tout
emporté. Mais on peut être
sûr que quand il se sera rapporté
intellectuels franco-roumains se
peuvent que se développer dans
Mes compliments sincères.
Très cordialement à vous. Bg
Votre

Fig. 5 – Lettre du professeure Jean Bourciez, adressèe á Eugen Tănase (transcription ci-contre).



UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
FACULTÉ DES LETTRES

ESSAI
SUR LA VALEUR ET LES EMPLOIS
DU SUBJONCTIF EN FRANÇAIS

Thèse principale

EUGÈNE TĂNASE

Membres du Jury :

Fig. 6 – Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français – thése principale.

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

CÂNTAREA LUI ROLAND
(LA CHANSON DE ROLAND)

TRADUCTION CRITIQUE ROUMAINE

EUGEN TĂNASE

Fig. 7 – *Cântarea lui Roland* (La chanson de Roland). Traduction critique romaine – these secondaire

Fig. 8 – 1943, devant la Faculté des Lettres de Montpellier

Fig. 9 – Faculté des Lettres de Cluj premier rang, de gauche à droite: le professeur Ion Gheorghe, le professeur Henri Jacquier – chef de la Chaire de français, le maitre de conférences Eugen Tănase.

Fig. 10 – 1970, une partie de la jeune Chaire de français, devant l'Université de Timişoara.

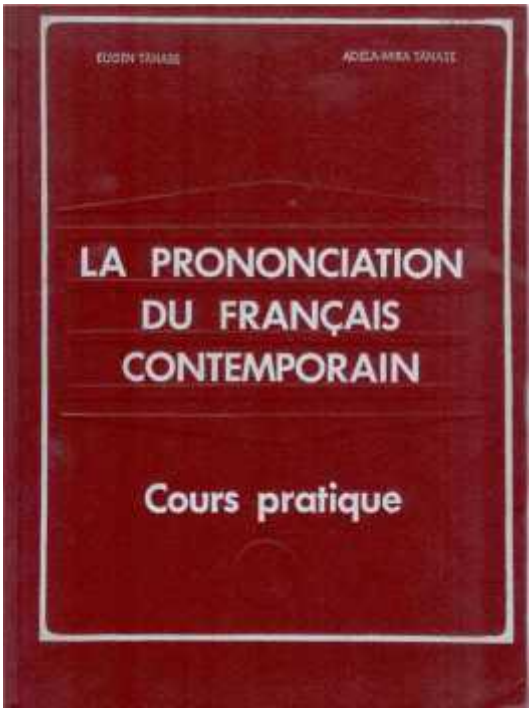


Fig. 11 – Cours de phonétique.

Fig. 12 – Course de morphologie.

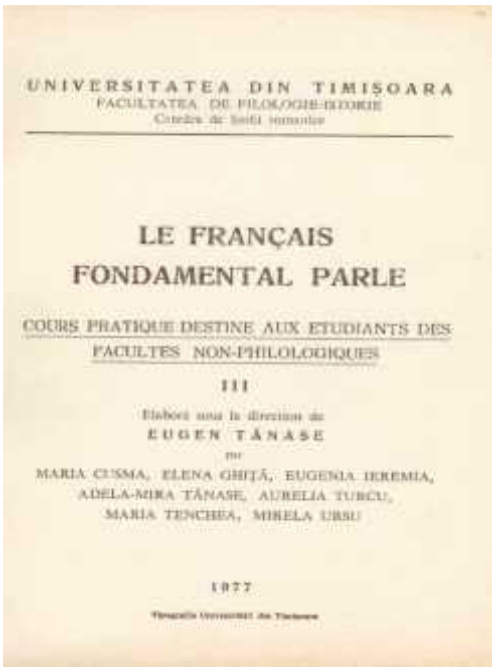


Fig. 13 – *Cours de langue française* (ouvrage collectif)

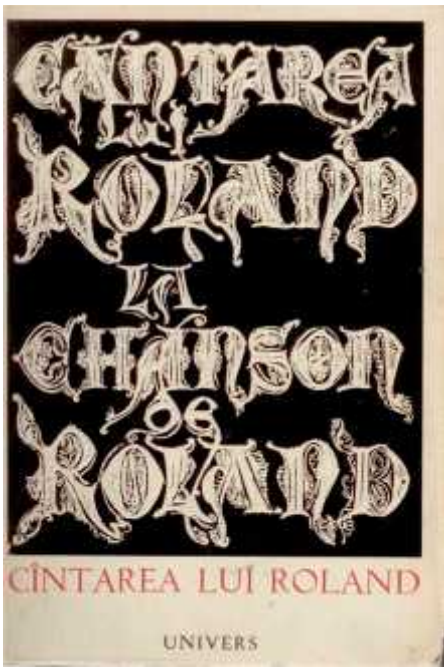


Fig. 14 – *Cântarea lui Roland / La chanson de Roland*, traduction en vers, 1974.

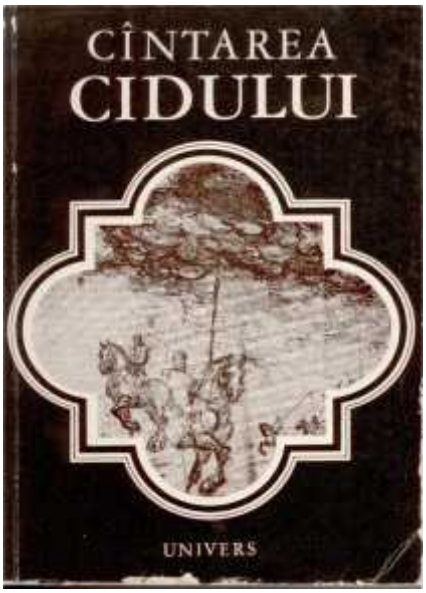


Fig. 15 – *Cîntarea Cidului*, traduction en vers, 1976.

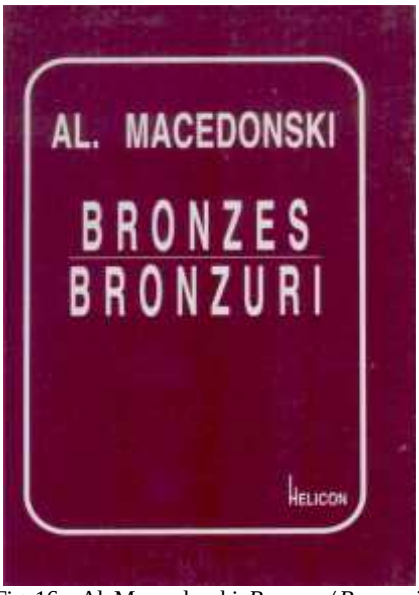


Fig. 16 – Al. Macendonski, *Bronzes / Bronzuri*, sonnets traduits du français, 1998.

Lengua y Literatura Española

Spanish Language and Literature

Mihai ENĂCHESCU
(Universidad de Bucarest)

Inestabilidad léxica en el paradigma románico del ser humano – un enfoque diacrónico

Abstract: (Lexical instability in the romance paradigm of human being – a diachronic approach). In this study we will see the destiny of the Latin paradigm *homo-vir-mulier* in five romance languages (Romanian, Italian, French, Spanish and Portuguese). Although the signifier *homo* is panromance, its signifier has changed a lot in the romance languages, where we register a generic signified very reduced as occurrence and only found in certain contexts (with some supplementary differences for Romanian). As for the specific terms, the signifier *vir* has completely disappeared, while homo has occupied its place, without abandoning completely its hiperonimic position, invaded by lat. *persona*. In Romanian, Spanish and Portuguese, there is a specific term besides the heir of *homo*, but with important differences between the three languages. There have been a lot of changes concerning the signifier *mulier* in the course of the history. At first panromance, the term is part of the triadic structure nowadays only in Spanish and Portuguese, while the other languages use other terms, each ne with his own history.This study aims not only an onomasiological approach (What has happened with the signifiers *homo-vir-mulier*, if they survived?), but also a semasiological one (What forms we use nowadays for the three spots of the initial triadic structure? ¿The paradigm has managed to attract some other terms that initially weren't part of this structure?)

Keywords: Lexical instability, *homo-vir-mulier*, generic, specific, romances languages

Resumen: En este estudio se intentará ver la suerte del paradigma latino *homo-vir-mulier* en 5 lenguas romances (rumano, italiano, francés, español y portugués). Aunque el significante *homo* es panrománico, su significado ha cambiado notablemente en las lenguas romances, donde registramos un significado genérico reducido numéricamente y restringido a ciertos contextos (con ciertas matizaciones suplementarias para el rumano). En el caso de los términos específicos, el significante *vir* ha desaparecido por completo y en su lugar ha pasado *homo*, sin abandonar por completo su posición hiperonímica, invadida a su vez por el lat. *persona*. En rumano, español y portugués hay un término específico al lado del heredero de *homo*, pero con notables diferencias de uso entre las tres lenguas. Por lo que se refiere al significante *mulier*, ha habido muchos cambios a lo largo de la historia. Inicialmente, panrománico solo queda como término de la triada en español y portugués, mientras que las demás lenguas han recurrido a diversos otros términos, cada uno con su historia propia. Este estudio se propone tanto un enfoque onomasiológico (¿Qué ha ocurrido con los significantes *homo-vir-mulier*, si es que han sobrevivido?) como semasiológico (¿Qué formas ocupan hoy en día los tres lugares de la estructura tríadica inicial? ¿El paradigma ha atraído otros términos que inicialmente no formaban parte de la estructura?).

Palabras clave: inestabilidad léxica, *homo-vir-mulier*, genérico, específico, lenguas romances

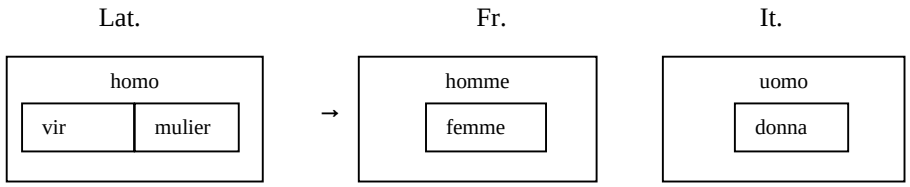
0. Introducción

En este estudio se intentará ver la suerte del paradigma latino *homo-vir-mulier* en 5 lenguas romances (rumano, italiano, francés, español y portugués). Este estudio se propone tanto un enfoque onomasiológico (¿Qué ha ocurrido con los significantes *homo-vir-mulier*, si es que han sobrevivido?) como semasiológico (¿Qué formas ocupan hoy en día los tres lugares de la estructura tríadica inicial? ¿El paradigma ha atraído otros términos que inicialmente no formaban parte de la estructura?).

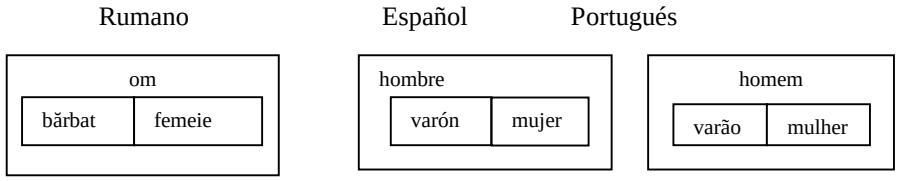
El punto de partida lo ha constituido una breve observación de Coseriu (1964/1977:70-71), donde se indica que este paradigma se ha conservado, a veces con

significantes nuevos, pero guardando la estructura semántica latina, tal cual en rumano, español y portugués.

> El término no marcado de una oposición «compleja» (es decir, de varios términos) puede eliminar a uno de los términos marcados, como en el caso de cambio de la oposición latina *homo // vir / femina* en francés e italiano. En este caso, el rumano, el español y el portugués han conservado (o han reconstituido) la estructura semántica del latín, aunque con diferencias en la norma y, en parte, con nuevos significantes: rum. *om // bărbat / femeie*; esp. *hombre // varón / mujer*; port. *homem // varão / mulher*. En francés e italiano, en cambio, el término no marcado «homo» ha eliminado el término marcado «vir», de suerte que significa tanto «hombre (en general)» como «hombre (por oposición a mujer)», lo que se puede esquematizar de la manera siguiente:



Coseriu no ofrece un esquema para el rumano, español o portugués, pero al decir que las tres lenguas heredan la estructura semántica latina, podemos imaginar los siguientes esquemas:



Según el esquema propuesto por Coseriu, este paradigma sería compuesto por un término superordinado, esp. *hombre* y rum. *om*, respectivamente, y dos términos subordinados, esp. *varón* opuesto a *mujer* y rum. *bărbat*opuesto a *femeie*, respectivamente.

Coseriu habla de una relación entre *homo*, *vir* y *femina*. A diferencia de Coseriu, nosotros consideramos que el antónimo de *vir* es *mulier*, y no *femina*, puesto que este 'último término se halla en oposición con *mas*(más tarde*masculus*[1]). Tanto *mas*como *femina* se podían emplear para referirse tanto a seres humanos, como a animales, lo que no ocurre con *vir* y *mulier*, usados exclusivamente para remitir a seres humanos:

> *Incertus infans… masculus an femina esset; T.- L., 31, 12, 9*
> *Agnus mas idemque femina; T.-L., 28, 11, 3.*(DELL)

[1]*Mas* es reemplazado por un derivado más tardío, *masculus* (cf. DELL).

No por último, queríamos subrayar que, según un análisis pormenorizado anterior (cf. Enăchescu 2012), los paradigmas rumano y español han atraído otro término para ocupar la posición hiperonímica. Se trata del esp. *persona* y del rum. *persoană*, que se integrarán en los análisis detallados que vienen a continuación. Dados su semejanza formal, su origen común y su significado parecido, incluiremos en el análisis de sus respectivos paradigmas, también a las formas paralelas en los demás idiomas, a saber, el it. *persona*, el fr. *personne* y el port. *pessoa*.

1. Enfoque onomasiológico

Intentaremos contestar en este apartado a la pregunta sobre la suerte de los significantes *homo-vir-mulier* en las lenguas romances. También indicaremos el origen de algunas formas nuevas integradas en los paradigmas.

Cabe notar que los significantes *homo* y *mulier* son panrománicos y se han heredado en todas las variedades románicas (cf. REW). Es de esperar, por consiguiente, encontrar algún descendiente de estas formas en todas las lenguas, no necesariamente con el mismo significado. Por otro lado, no queda ningún rastro de *vir*, habiendo desaparecido este muy temprano en la historia del latín (cf. DELL).

Encontraremos algún continuador del lat. *persona* en todos los idiomas considerados, pero con diferencias entre el período de incorporación al idioma e incluso con respecto al modo de penetración a la lengua. Su significado en latín era 'máscara de teatro' y, más tarde, ha pasado a significar "rôle attribué à ce masque, caractère, personnage" (cf. DELL).

1.1. Rumano

El heredero del lat. *homo* es el rum. *om*, voz que, según veremos en el análisis semántico, continúa los mismos rasgos semánticos que tenía en latín. El otro hiperónimo, el rum. *persoană*, es un préstamo del siglo XVII, atestado por primera vez en 1681. Es voz de etimología múltiple, siendo sus vías de penetración el latín, el francés y el alemán (cf. DELR).

Por otra parte, el rum. *muiere*, procedente del lat. *mulier*, término usual y frecuente del paradigma del ser humano hasta el siglo XIX, pertenece hoy en día a la lengua popular de bajo nivel; puede llegar a veces a tener connotaciones irónicas o despectivas en el lenguaje coloquial. Su posición en el paradigma como término neutral, sin connotaciones de algún tipo, ha sido ocupada por el rum. *femeie*, cuyo origen es el lat. *familia*[2]. El término específico para remitir al adulto masculino es el rum. *bărbat*, que proviene del adjetivo latino *barbatus* 'con barba' (cf.DER).

1.2. Italiano

Al igual que en rumano, el it. *Uomo*continúa desde el punto de vista formal el lat. *homo*. El it. *persona* es prestado del latín en fecha muy temprana (Iª atestación 1219) o puede ser incluso heredado, según otras fuentes (cf. DELR).

No existe ningún lexema nuevo que ocupe el lugar de *vir*, siendo *uomo* el que ocupa también esta posición que había quedado vacía. La otra posición específica del paradigma está hoy día ocupada por *donna*, procedente de *domina* 'la señora de la casa'. Por lo que se

[2]El rum. familie (<lat.familia) es un préstamo de finales del siglo XVII (el año 1696 es la primera atestación), un cultismo entrado a través del latín y del italiano (cf. DELR).

refiere a *moglie*, continuadora de *mulier*, es de mencionar que ha cambiado de paradigma, ya que su significado actual es el de 'mujer casada' y forma parte, por lo tanto, del paradigma de las relaciones de parentesco (cf. DELI).

1.3. Francés

El continuador del lat. *homo* en francés es *homme*[3]. Por lo que se refiere a *personne*, este es también heredado, con atestaciones muy antiguas de principios del siglo XI (cf. TLF). Le fr. *moillier*, procedente del lat. *mulier*, desaparece de los textos en el siglo XIV, y es reemplazado por femme, cuyo origen es el lat. *femina* 'adulto femenino, humano o animal'. Al igual que en italiano, no hay un lexema exclusivo para referirse al adulto de sexo masculino.

1.4. Español

El descendiente del lat. *homo* es el esp. *hombre*. En cuanto al esp. *persona*, esta voz es un préstamo culto del latín de introducción muy temprana, puesto que podemos remontar sus trazos hasta el siglo XI (cf. DCECH). En el paradigma español, a diferencia de los idiomas romances vistos anteriormente, ha sobrevivido *mujer*, proveniente del lat. *mulier*, como término que se refiere al adulto de sexo femenino, tal y como lo hacía en latín.

En español existe además un término específico para el adulto masculino, a saber *varón*, cuyo origen es una voz germánica **baro*[4]. El descendiente de **baro* está presente en todas las lenguas romances occidentales con el significado "título nobiliario". En español y portugués adquirirá un significado secundario "adulto" y también se hará una distinción gráfica, <b> para el primer significado, <v> para el segundo (cf. REW).

1.5. Portugués

La situación en portugués es muy parecida a la del español. Las palabras portuguesas *homem* y *mulher* proceden de los étimos latinos *homo*, respectivamente *mulier*. Al igual que en castellano, existe un término específico para designar el adulto masculino; este es *varão*, procedente del germ. **baro*. La única diferencia consiste en el hecho de que el port. *pessoa* es heredado del latín, y no tomado prestado (cf. DELP).

2. Enfoque semasiológico

En la segunda parte de esta investigación intentaremos esbozar un esquema semántico de los paradigmas actuales de los idiomas romances investigados en comparación con su punto de partida, el latín. Dado que las estructuras latina española y rumana las hemos analizado detalladamente en otro trabajo (cf. Enăchescu 2012), aquí nos limitaremos a indicar brevemente los resultados de aquella investigación. Hemos agrupado el francés y el italiano por un lado, y el español y el portugués, por otro lado, puesto que presentan similitudes en cuanto a su organización interna. Según la hipótesis inicial, el rumano, el español y el portugués continúan la estructura tríadica del latín, así que los hemos considerado, en este punto de la investigación, ejemplos de la estabilidad léxica. Por otra

[3] Del mismo étimo procede también el fr.*on*, hoy en día completamente desemantizado y convertido en pronombre indefinido.

[4] Es atestado ya en el latín tardío en un texto de Isidor de Sevilla : "iidem (mercennarii) et barones graeco nomine, quodsintfortes in laboribus"

parte, dado que el francés y el italiano carecen de un término que se refiera exclusivamente al ser humano de sexo masculino, los hemos calificado como ejemplos de inestabilidad léxica con respecto al latín.

2.1. Latín clásico

El término *homo*se podía aplicar en el latín clásico tanto para designar hombres como mujeres, según se puede comprobar en las citas de abajo; como rasgo semántico es, en consecuencia, indiferente al rasgo /sexo/.

> *mares homines, Plt., Poe., 3111*
> *homines feminae, Aug., Ciu. D. 3, 3*
> *mater, cuius ea stultitia est, ut eam nemo hominem (=une créature humaine) appellari possit; Cic., Clu., 70, 199* (DELL)

Los co-hipónimos de *homo* son *vir* (« homme, par opposition à femme »; DELL) y *mulier*(«femme, au sens général du mot»; DELL). El siguiente ejemplo es una muestra de la relación entre el hiperónimo, *homo*, y los hipónimos, *vir* y *mulier*:

> *homines plous V oinoursei virei atque mulieres; S.C. Bac. I, 19* (DELL)

Podemos concluir que en el latín clásico el paradigma se puede representar de la siguiente manera: *homo//vir/mulier*[5].

2.2. Latín vulgar

La más notable diferencia es la desaparición del significante *vir* y la extensión de significado de *homo*. Algunos autores (Ernout, apudMatei, 1999:53) atribuyen la desaparición de *vir* al género masculino de *homo* y a su dificultad de desempeñar la función de masculino genérico; otros (cf. Matei, 1999:54) sugieren que *vir* no se empleaba en la lengua hablada, debido a las connotaciones positivas implícitas de su significado.

Al desaparecer el significante *vir*, su significado va a ser asumido por *homo*, que va a extender su significado, de genérico a específico. Vamos a encontrar, por lo tanto, en este paradigma dos lexemas: *homo1* 'ser humano' y *homo2* 'ser humano de sexo masculino'.

Hay atestaciones tempranas de *homo* con este significado específico; véase, por ejemplo, esta cita de Plauto (apudMatei, 1999:54), autor del siglo I a.C.:

> *mi* ***homo*** *et mea* ***mulier****, uos saluto*
> (Cist.4, 2,57, *apud* GDLL, s.v. homo),

Los ejemplos en el latín más tardío son más numerosos, por ejemplo en la Vulgata (apud ídem: 55):

> *si habuerit* ***homo*** *uxores duas unam dilectam et alteram…*
> (De 21 :15)
> *De quibus autem scripsistis bonum est homini mulierem non tangere*
> (1 Co. 7:1)

La situación del paradigma del latín popular se podría representar como sigue: *homo1 // homo2 / mulier*.

[5] De esta representación se entiende que *homo* es el hiperónimo, mientras que *vir* y *mulier* son sus co-hipónimos.

2.3. Estabilidad léxica

2.3.1. Rumano

El paradigma rumano consiste de dos hiperónimos (*om1* y *persoană*), dos hipónimos hallados en relación de sinonimia con el significado 'adulto masculino' (*om2* y *bărbat*) y uno para el significado 'adulto femenino' (*femeie*). Vamos a ilustrar con ejemplos la diferencia entre los dos significados de *om* y la diferencia entre los dos hiperónimos.

Om se usa con su significado hiperonímico cuando aparece en contextos con referencia genérica, inespecífica y siempre en plural, indiferentemente del tipo de significado, según se puede ver en los siguientes ejemplos. El primer ejemplo está sacado de un texto filosófico, donde *om* aparece en la función prototípica de sujeto de la referencia genérica, con artículo definido. El segundo ejemplo, tirado de un texto literario, no se refiere a un individuo concreto localizable en el discurso, sino a cualquier ejemplar de esta clase que pueda encajar en la descripción. En el tercer ejemplo, igualmente sacado de un texto literario, aparecen en el mismo contexto el hiperónimo *om* acompañado por sus co-hipónimos, *bărbat* y *femeie.*

> ***Omul*** *se proclamă el însuşi asemănător divinităţii, crezând că poate forţa toate limitele, întrucât este născut liber şi creator.*
>
> (Botez, *Între modernitate şi postmodernitate. Perspective actuale în filosofia de tip continental (Heidegger, Derrida, Rorty, Vattimo)*)

> *Sufletele lui Sutică şi Ţirfea respectă pactul tacit de a nu fura, de la un singur* ***om****, o sumă mai mare de una mie de lei.*
>
> (Bănulescu, *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti*)

> *Totul, totul era purpuriu în cameră. Feţele* ***oamenilor*** *erau purpurii-scânteietoare. […]. Femeile gătite cu tot soiul de mărgele imitând perlele şi bărbaţii în cămăşi mi se păreau nişte giganţi.*
>
> (Cărtărescu, *Nostalgia*)

Persoană es una alternativa más culta y, por lo tanto, menos usada; hemos visto que su fecha de incorporación al rumano es mucho más tardía que su equivalente en los demás idiomas, así que no puede asombrar que todavía se siente como propia de la lengua cultivada. Se usa en contextos con referencia específica o algunas colocaciones o usos fijados por la tradición. El primer ejemplo es una muestra de colocación (*persoana iubită*), un contexto donde *om* no podría aparecer, mientras que en el segundo la referencia es específica debido a la presencia del cuantificador; es este otro contexto donde normalmente no aparece *om.*

> *Ce o fi dragostea asta care ne pune pe butuci când nu o mai primim de la* ***persoana*** *iubită şi pe care o dorim după ce ne vindecăm de ea?*
>
> (Chişu, *Singur sub duş*)

> *În interiorul cubului, capturate şi micşorate, trei duzini de* ***persoane****: Maeştrii, poeţi obişnuiţi, de toată mâna, profesori universitari, turnători, văzduhişti, chibiţi, mironosiţe, cuconet literar, securişti cu frunţi şi frizuri minuscule continuă să-şi vadă netulburaţi de îndeletnicirile lor.*
>
> (Bănulescu, *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti*)

El significado específico *om2*se activa en singular si la referencia es específica, y debido a la presencia de elementos contextuales que remiten al rasgo /sexo/. En el primer de los ejemplos analizados podemos comprobar que la referencia es específica debido al predicado en tiempo pretérito que indica una acción puntual, acabada. El significado es hiperonímico porque se usa para anticipar un nombre propio, *Matei*, nombre de varón en la

onomástica rumana. En el segundo de los ejemplos tenemos un elemento contextual, el adjetivo *neraşi*, que se refiere a una característica propia de los varones.

> *Anul ăsta prin primăvară, cam la începutul lui mai a venit un **om** la mine. Îl chema Codreanu Matei. Voia să închirieze o casă pentru vreun an de zile…*
> (Someşan, *Carte de magie*)

> *Ca să ieşim, trebuia să trecem pe lângă butoaiele imense, puţind a zer, din care **oameni** neraşi, cu mutre posomorâte, scoteau bucăţi mari de telemea.*
> (Cărtărescu, *Nostalgia*)

Las relaciones dentro del paradigma rumano se podrían representar de la siguiente manera: *om1/persoană // om2/bărbat / femeie*. Si nos atenemos al criterio del uso, el esquema sería así: *om // /bărbat / femeie*.

2.3.2. Español y portugués

El paradigma español cuenta con los siguientes términos: los hiperónimos *hombre1* y *persona*, los hipónimos *hombre2*, *varón*y *mujer* (los primeros dos son sinónimos).

A diferencia del rumano, *hombre1*aparece exclusivamente en contextos con referencia genérica, tal y como aparece en ejemplo siguiente; tanto el atributo *animal*, como la aposición *simio*, sustantivos indiferentes al rasgo sexo, que aparecen como equivalencias de *hombre*, nos permiten inferir la indiferencia al rasgo /sexo/ de dicho vocablo en este fragmento.

> *El **hombre**, como buen simio, es animal social y en él priva el amiguismo, el nepotismo, el chanchullo y el comadreo como pauta intrínseca de conducta ética -argumentaba-. Es pura biología.*
> (Ruiz Zafón, *La sombra del viento*)

Por lo que se refiere a *persona*, es el término usual usado con hiperónimo en todos los demás contextos donde *hombre* no podría funcionar como genérico. Así, en el primero de los ejemplos escogidos como representativos podemos comprobar el contexto de referencia específica debido a la presencia del numeral; hay que notar igualmente la presencia en el contexto inmediato de sus co-hipónimos, *hombre* y *mujer*. El segundo ejemplo es una muestra de un texto médico con referencia inespecífica y los últimos dos ejemplos nos muestran contextos con referencia específica singular con referente masculino (*Selim; él*) o femenino (*Marta*).

> *Don Ubaldo entró y le abrieron paso entre lo que parecía un gentío, aunque no hubiese allí en total mucho más de treinta **personas**. (…) Algunos hombres de mediana edad, […], y dos o tres mujeres bien vestidas,[…].*
> (Pombo, *Una ventana al norte*)

> *En nuestro medio habitual, cuando una **persona** tiene fiebre, lo primero que descarta el médico práctico es una enfermedad infecciosa.*
> (Revista Medicina General, nº 48, 11/2002: *Proyecto "La Salud de Nuestros Pueblos" (estudio piloto)*)

> *¿Selim? No, eso es agua pasada. Él se convirtió en un amigo, es la única**persona** que lo quiere.*
> (Torres, *Hombres de lluvia*)

*La primera **persona** que los vio entrar aquella tarde en la Agrupación fue Marta Pombo, que pegaba con chinchetas en la pared del pasillo un cartel feminista.*
(Longares, *Romanticismo*)

El significado hiperonímico (*hombre2*) aparecerá en todos los contextos de referencia inespecífica y específica, o sea en la mayoría de las ocurrencias reales de comunicación. He aquí dos muestras de ambas situaciones.

*Cuando un **hombre** dice "ésta" está hablando de su mujer, y aunque parezca que le está faltando al respeto, no es así de ninguna manera, ése es el tipo de matrimonios que duran toda la vida. No sé por qué pero así es.*
(Lindo, *Tinto de verano*)

*Entra un joven de unos treinta años. […] Ubaldo Zamacois se pone de pie e Isabel descubre, asombrada, que ambos **hombres** se conocen.*
(Pombo, *Una ventana al norte*)

Varón ha tenido un uso escaso a lo largo de las épocas, tal y como hemos comprobado en otro estudio anterior (cf. Enăchescu 2011). En la mayoría de los contextos tiene una connotación positiva implícita, a veces apoyada por la presencia de algunos adjetivos calificativos, como se puede ver en el primero de los ejemplos elegidos. En el segundo se usa con un significado bastante recurrente indica el sexo de los niños; usado más en el lenguaje médico:

*Usted es un **varón** piadoso e instruido. Aquí el ignorante soy yo.*
(Galdós, Doña Perfecta)

*Llevaba a un niño **varón** cogido de cada mano. Calculé que tendrían siete y cinco años, no más.*
(Giménez Bartlett, *Serpientes en el paraíso. El nuevo caso de Petra Delicado*)

*La causa más frecuente de mortalidad son los accidentes cerebrovasculares, responsables del 18,99 % de las muertes en los pueblos objeto de estudio; la frecuencia en el **varón** es del 16 % y en la mujer del 22,47 %.*
(Revista Medicina General, nº 48, 11/2002: *Proyecto "La Salud de Nuestros Pueblos" (estudio piloto)*)

Podemos concluir que los términos que integran el paradigma español son los siguientes: *hombre1 / persona // hombre 2/varón / mujer*. Si nos referimos al criterio del uso, la representación sale ligeramente modificada: *persona // hombre / mujer*.

*

El paradigma portugués presenta indiscutible similitud con el español desde todos los puntos de vista: inventario de formas, etimología y significados. Los términos que lo integran son *homem1* y *pessoa* (genéricos), *homem2*, *varão*y *mulher*(específicos; los primeros dos son sinónimos).

Al igual que en español, *homem*funciona como genérico exclusivamente en contextos con referencia genérica, como se puede comprobar en el siguiente ejemplo, sacado de un texto médico.

*São conhecidas múltiplas variações no tempo de gestação em indivíduos da mesma espécie: no **homem**, a gestação para os machos é 3 a 4 dias superior à das fêmeas.*
(Corpus do português)

Ocupa el significado hiperonímico todas las demás posiciones donde aparece *homem2*. El siguiente ejemplo es una muestra con referencia específica y elementos contextuales que remiten hacia el rasgo /sexo masculino/.

> *Organizou o International Council of Women, em Washington e, em 1848, juntamente com Lucretia Mott, redigeum manifesto feminista denominado "Declaração de Sentimentos", onde analisam as relações de poderentre o* ***homem*** *e a mulher.*
> *(Corpus do português)*

Pessoa, palabra heredada, es el hiperónimo usual del paradigma. Hemos elegido un ejemplo sacado de un texto médico con referencia inespecífica.

> *Algumas* ***pessoas*** *podem ser mais alérgicas do que outras não havendo uma explicação científica para isso.*
> *(Corpus do português)*

El término específico *varão*se usa aún menos que en español, casi siempre con connotación positiva, según ha resultado de una investigación reciente (cf. Enăchescu a parecer). A continuación se ofrece un ejemplo connotado positivamente, con adjetivos calificativos. El segundo ejemplo también es paralelo al español: se trata de otro significado de *varão*, cuando se usa para referirse al sexo de los niños.

> *Do grande zelo do padre Cipriano havia muito que dizer. Foi* ***varão*** *perfeito e notável perseguidor de pecados públicos; sendo homem de muitaidade, sempre trabalhou como se tivera as forças inteiras.*
> (Lucena, *Historia da vida do Padre S. Francisco Xavier*, 1600)

> *Sofia se encantoucom o presente inesperado, o apelido importante, mas precisou aceitar a exigência do noivo de batizar os seusfilhos,* ***varão*** *e donzela, igualmente, como estranho nome Bento.*
> (Abreu, Caio Fernando, *Onde Andará Dulce Veiga?*, 1990)

Resumiendo, la estructura del paradigma portugués podría ser la siguiente: *homem1 / pessoa // homem2/ varão / mulher*. Si excluimos los lexemas de uso escaso, el esquema puede representarse de esta forma: *pessoa // homem / mulher.*

2.4. Inestabilidad léxica

2.4.1. Francés e italiano

El paradigma francés no dispone de un término específico para referirse al ser humano de sexo masculino. Será, por consiguiente, *homme*, el que se desdoblará y desempeñará esta función. Distinguimos en francés dos hiperónimos (*Homme 1 / personne*) y dos hipónimos (*homme 2 / femme*).

Al igual que en español y en portugués, *homme* parece poder asumir su función genérica solamente en contextos con referencia genérica, tal y como aparece en el primer ejemplo. Sin embargo, si aparece algún elemento con el rasgo /sexo/, solo sería posible la interpretación hiponímica; es lo que ocurre en el segundo ejemplo, donde la presencia del sustantivo *femme* activa el rasgo /sexo masculino/, a pesar de la referencia genérica. En todos los demás contextos *homme* se usa como término específico, según se puede comprobar en el tercer ejemplo.

> *Vers 1100, on disait cuir pour la peau de l'****homme****.*

*Il pourraît déclencher les éclairs, le tonnerre, le vent, les tempêtes et l'amour entre un **homme** et une femme.*

*L'**homme** a plaidé coupable du crime de lèse-majesté lundi devant le Tribunal de Chiang Mai.* (source: *http://www.matin.qc.ca/monde.php?article=20070312135516*)

El término que funciona como el verdadero hiperónimo del paradigma en casi todos los contextos es *personne*, voz heredada también en francés.

*Et l'erreur dans l'euthanasie, l'euthanasie mal faite au pointque la **personne** souffre davantage en étant euthanasiée que si elle était morte naturellement ?*
(source:*http://blogs.lexpress.fr/attali/2008/03/projet_de_vie_projet_de_mort.html*)

Por consiguiente, el paradigma completo del francés se podría esbozar de la siguiente manera: *homme1 / personne // homme2 / femme*. Si nos referimos exclusivamente al criterio del uso, este esquema queda reducido a tres términos: *personne // homme / femme*.

*

El análisis del italiano no nos ha proporcionado datos diferentes del francés. El paradigma italiano está compuesto por los hiperónimos *uomo 1* y *persona* y por los hipónimos *uomo 2* y *donna*. Es de esperar encontrar a *uomo* con significado hiperonímico en contextos con referencia genérica, como en el primer ejemplo. El segundo ejemplo es una muestra de la presencia en el mismo contexto (con referencia inespecífica en este caso) del hiperónimo *persona* y de su hipónimo *uomo*.

*Non crea pericolo per **l'uomo** ne per altri animali,in quando non è trasferibile in alcuna forma in altre specie che non siano i maiali.*

*Nel Regno Unito , la prima **persona** che varca la soglia nel nuovo anno deve essere un **uomo**, posibilmente bello e con i capelli neri, e deve portare con sé, una moneta intasca, un pezzo di carbone e una scodella con il sale,simboli di ricchezza, calore e nutrimento.*

Resulta que el esquema italiano sería como sigue: *uomo1 / persona // uomo2 / donna*. Al aplicar el criterio del uso eliminaríamos un término y el paradigma podría ser de este modo: *persona // uomo / donna*.

3. Conclusiones

Aunque el significante *homo* es panrománico, su significado ha cambiado notablemente en las lenguas romances, donde registramos un significado genérico reducido numéricamente y restringido a ciertos contextos (con ciertas matizaciones suplementarias para el rumano). En el caso de los términos específicos, el significante *vir* ha desaparecido por completo y en su lugar ha pasado *homo*, sin abandonar por completo su posición hiperonímica, invadida a su vez por el lat. *persona*. En rumano, español y portugués hay un término específico al lado del heredero de *homo*, pero con notables diferencias de uso entre las tres lenguas. Por lo que se refiere al significante *mulier*, ha habido muchos cambios a lo largo de la historia. Inicialmente panrománico, solo queda como término de la triada en español y portugués, mientras que las demás lenguas han recurrido a diversos otros términos, cada uno con su historia propia.

Finalmente, por lo que se refiere al carácter estable o inestable de estas estructuras semánticas, hemos podido comprobar que ninguna de estas lenguas continúa con fidelidad el esquema latino, sino que ha atraído otros términos en el paradigma y las relaciones que se establecen son más complejas. Pese a todo, hemos averiguado que el rumano es la lengua

que más se asemeja al latín clásico, por tener un lexema específico para indicar exclusivamente el adulto masculino de uso corriente. Sin embargo, si pensamos en el latín vulgar, la fuente de los idiomas romances, son el francés y el italiano los que más se parecen, precisamente por carecer de dicho término específico.

Referencias bibliográficas

Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s, disponible en línea a: www.corpusdoportugues.org

Coseriu, Eugenio. 1964/1977. "Para una semántica diacrónica estructural", en *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, pp. 5-86.

DCECH = COROMINAS, Joan, PASCUAL, Juan Antonio.1980-1991. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispano*, 6 vol., Madrid: Gredos.

DELL = Ernout, Alfred, Meillet, Antoine. 1932/2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris: Klincksieck.

DELI = Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo. 1988. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 vol., Bologna: Zanichelli.

DELP = Machado, José Pedro. 1977. *Dicionário etimólogico da língua portuguesa*, 5 vol., Lisboa: Libros Horizonte.

DELR = Reinheimer Rîpeanu, Sanda. 2004. *Dictionnaire des emprunts latins dans les langues romanes*, Bucureşti: Editura Academiei.

DER = Ciorănescu, Alexandru. 2001. *Dicţionarul etimologic al limbii române.* Bucureşti: Saeculum.

Enăchescu, Mihai. 2011. "Varón în perspectivă diacronică", en Cuniţă, A., Florea, F., Păunescu, M.O. (coord.). *Regards croisés sur le temps*, Piteşti: Paralela 45, pp. 182-189.

Enăchescu, Mihai. 2012.*'Homo'- 'Vir' – 'Mulier' en latín y en las lenguas románicas (español y rumano)*, Bucureşti: ed. Universităţii din Bucureşti.

Enăchescu, Mihai. (a parecer)."El port. varão, una voz en vías de desaparición", en Ciama, A., Teletin, A. (coord.). *Tempo, Espaço e Identidade na Cultura Portuguesa: Desafios e Perspetivas*, Bucureşti: ed. Universităţii din Bucureşti.

Matei, Jana. 1999. *Semantica elementului lexical panromanic. Cuvinte selectate în toate vocabularele reprezentative romanice. Câmpul semantic „FAMILIA ELEMENTARĂ"*, Bucureşti, (tesis doctoral inédita).

REW= Meyer Lübke, Wilhelm. 1935. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

TLF = *Trésor de la langue française informatisé*. Disponible en línea a atilf.atilf.fr.

Raluca CIORTEA
(Universidad del Oeste, Timişoara)

¿Existe un patrón común en la producción literaria del exilio rumano? Sí: la *matriz estilística*[1]

Abstract: (Is there a common patron of the literary production of the Romanian exile? Yes: the *stylistic matrix*). The Romanic space is an uprooted haven for countless selves that lived with the expectancy of "eternalizing themselves in the fugitive present", as mentioned by the Spanish writer Miguel de Unamuno, himself uprooted from his native space at various points during his life. In sum, in the theories elaborated around the topic of exile, one can speak about its three fundamental subcategories: uprootedness, in which the individual keeps on living in the cultural space that he has lost without integrating himself into the present one; denial, a moment in which the individual denies his roots in order to immerse himself in the present; and hybrid identity, in which the individual hesitates between the two worlds. Starting from this classification, I will approach the issue at hand with the view that the Romanian exile does not clearly exhibit the second category, while, by contrast, the other two are prevalent. My strategy will consist of rebuilding Lucian Blaga's thesis of the *stylistic matrix* with the aim of demonstrating, through an analysis of three poems by Busuioceanu, Horia and Uscătescu, that the Romanian exile is characterized by assuming the conviction of possessing a common Romanian stylistic source.

Keywords: exile, stylistic matrix, Busuioceanu, Horia, Uscătescu

Resumen: El espacio románico es el 'des-cielo' de tantos seres que vivieron con la expectativa de 'eternizarse en el presente fugitivo' así como decía el escritor español, también desterrado, Miguel de Unamuno. En suma, en las teorías sobre el exilio se puede hablar de tres categorías fundamentales del destierro: el desarraigo, en la cual el individuo se mantiene viviendo en el espacio cultural perdido sin integrarse en el ahora; la negación, momento en el cual el individuo niega sus raíces para sumergirse en el presente y la identidad híbrida, en la cual el individuo vacila entre los dos mundos. A partir de esta clasificación abordaré la cuestión de por qué en el caso del exilio rumano no aparece con claridad la segunda categoría, y sí, por el contrario, las otras dos. Mi estrategia consistirá en reconstruir la tesis de la *matriz estilística* de Lucian Blaga para mostrar, mediante el análisis de tres poemas de Busuioceanu, Horia y Uscătescu, que el exilio rumano se caracteriza por asumir la convicción de poseer un manantial estilístico rumano común.

Palabras claves: exilio, matriz estilística, Busuioceanu, Horia, Uscătescu

Primera parte

Es bien acordado el hecho de que resulta extremadamente difícil acordar acerca de qué es el exilio. Aunque en principio, todos concuerdan acerca de que ha de entenderse por "exilio" aquel suceso en el cual un individuo o grupo de individuos son forzados a abandonar un espacio, sea este geográfico o anímico interno. El elemento de la "violencia causal" constituye una coordenada ineludible del concepto. No obstante, a la hora de dar un paso más en su delimitación, ya surgen inconvenientes. Según Vilem Flusser, el "exilio" puede ser entendido en tres sentidos diferentes: en primer lugar, como un tipo de experiencia humana que tras un forzado desalojo territorial (geográfico o anímico) deviene en una vivencia de la propia existencia presente signada por el arrebato, pérdida, desgarro y en suma, dolor, extrañamiento y nostalgia. A modo de titulación, podríamos llamar a esta forma

[1] La idea fundamental de este trabajo abriga una deuda invaluable con las observaciones y preguntas que me ha realizado Martín Fleitas González (UDELAR).

del exilio la del desgarramiento. En un segundo sentido, el exilio podría describir un tipo de experiencia mediante el cual el individuo vivencia su existencia presente en términos de adaptación, forzado, sea por razones propias o ajenas, a trazar un abrupto corte significativo para su identidad en lo que refiere a la relación entre *su* pasado y *su* presente. De esta forma podemos denominar esta forma del exilio la de la negación. Usualmente, en este sentido también se comprehenden aquellos casos en los cuales los individuos incluso llegan a renegar de su pasado para adoptar gustosamente un presente que les ofrece la oportunidad de reinventar su identidad. Y finalmente, por exilio podemos denotar aquellas experiencias mediante las cuales el sujeto logra establecer mediaciones, enlaces y conexiones entre el "mundo de la vida" que envolvía su identidad en el pasado con el nuevo mundo de la vida presente, forjando algo así como una identidad híbrida, si se me permite.

Pero ¿por qué los rumanos exiliados no pueden deshacerse del *lebenswelt* anterior al vigentemente vivenciado? O en otras palabras: ¿por qué en las producciones rumanas en exilio, pueden constatarse diferentes vivencias del horizonte hermenéutico anterior al presente, sobre el cual la identidad presente supo forjarse antaño? Es realmente llamativo que las vivencias de "negación" no surjan con relativa claridad en la producción rumana del exilio durante el siglo XX, lo que nos lleva a buscar factores locales, propiamente rumanos, que den razón de esta aparentemente irrompible conexión entre los rumanos exiliados y sus pasados autóctonos.

La hipótesis que intentaremos trazar aquí, acerca de estos factores que dan lugar a dos tipos de vivencias del exilio irrenunciablemente atadas al pasado, consistirá en mostrar cómo es que ya a inicios del siglo XX, en la idiosincracia rumana se instaura de forma nítida, una auto-comprensión originaria presuntamente per- y sobre-viviente en lo místico y religioso del presente. La idea de un "nosotros" o "pueblo originario", de una totalidad existencial repetidamente desgarrada por diversas invasiones, conquistas e intervenciones militares, económicas, culturales y especialmente lingüísticas, coagula con claridad hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la intelectualidad rumana. Esta idea de un pueblo rumano perteneciente geográfica y lingüísticamente a un espacio específico, nítido, proporciona a los rumanos de entonces las bases suficientes como para delinear el "proyecto" de rescate, de re-encuentro o reconciliación con aquello perdido, con aquello originario que en el presente sólo se accede al añorarle nostálgicamente.

El concepto de matriz estilística lo tomo de Lucian Blaga, quien sostenía que hay dos tipos de conocimiento, uno paradisiaco (por medio del cual se describe el mundo como es, es lógico, eterno, universal y consciente) y el luciferino (el cual tiene por objeto el misterio, lo oculto, regido por la interpretación, y categorías inconscientes, relativas a la cultura y modificadas por la historia).

Blaga elabora sobre esta distinción de conocimientos una tesis de mayor alcance y relevancia para nuestro trabajo: el de la distinción de "categorías". Blaga sostiene que las categorías del entendimiento, ya delimitadas por Kant en su *Crítica de la razón Pura*, merecen sus calidades a-históricas y universales puesto que parecen ser "solicitadas" por las intuiciones que se les presentan, pudiendo luego producir juicios sobre el mundo en tanto *es* como *es.* Pero por su lado, el conocimiento metafórico del misterio requiere de otro tipo de "categorías", que a diferencia del requerido por el conocimiento paradisíaco desarrollado en el plano de lo "consciente", estas categorías requeridas por el conocimiento luciferino se despliegan en lo "inconsciente". En este ámbito de lo inconsciente Blaga introduce todo su aparato erudito folclórico para sostener la provocadora tesis de que a) existe allí un conjunto indeterminado de

categorías que posibilitan un acceso hermenéutico al misterio, y b) que se constituyen cultural e históricamente cual sistema heurístico simbólico y lingüístico compartido por una comunidad. Estas categorías "secretas" o "abisales" conforman lo que Blaga denominará "matriz estilística", más tarde retomados y denominados como "factores estilísticos"[2].

Mi interés aquí no es el de discutir esta tesis, con claras resonancias en Husserl, Hegel y Nietzsche, sino más bien considerarla como "catalizador", esto es, como síntoma de la autocomprensión intelectual del pueblo rumano de finales del siglo XIX y principios del XX. En este contexto, esta tesis es extremadamente útil, puesto que pone de relieve, a nivel filosófico, la arraigada idea dacia de que existe en lo profundo de la comunidad rumana, un reserverio originario que debe ser rescatado, o, con el cual uno se ve impelido a reconciliarse. La tesis de la matriz estilística de Blaga defiende la idea de que en lo inconsciente existen recursos lingüísticos y hermenéuticos desarrollados históricamente hacia el interior de una región espacialmente determinada, los cuales son capaces de osificarse en categorías. Para sus portadores, sea una comunidad, pueblo o individuo, estas categorías simbólicas implican un acceso metafórico a los misterios latentes del mundo ya desde un nivel pre-reflexivo. Si bien Blaga intenta construir un método depurado para este tipo de conocimiento, él asegura, al igual que todos sus colegas de la *lebensphilosophie*, que este tipo de acceso al misterio se nos impone en la percepción del mundo, y por ello para él, este tipo de conocimiento es extremadamente concreto.

Por el nexo al resto del texto voy a mostrar que en varios casos del exilio puedo armar, reconstruir, develar a categorías que podrían constituir esa matriz estilística de los exiliados. Develar las categorías que podemos encontrar en las producciones literarias del exilio como si fuesen una matriz estilística real para los autores. Ellos están convencidos que tienen algo así, una fuente común de inspiración. Lo que explicaría porqué nunca aparece la segunda categoría del exilio. No pueden olvidar algo que lo constituyen como seres humanos individuales, particulares, únicos, rumanos.

Segunda parte

La necesidad de estar de nuevo en contacto con lo definitivamente perdido, su país, hizo que en la creación literaria de los autores aquí analizados se reactive una serie de, digamos, categorías del exilio, que remiten directamente al espacio cultural rumano tan añorado por los exiliados. El añoro hace que en el presente, los individuos desterrados estén bajando en el foro interior, en el manantial de creación, encontrando allí las fuentes necesarias para manifestar el proyecto de rescate, de re-encuentro con lo perdido.

Los tres escritores, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu, cultivaron un tipo de lírica dominada por vocablos como *sombra* (sombra errante, inmensa sombra de los /siglos) y *sueño* (sobre mi frente en febriles sueños encendida), que remiten a lo efímero del ser, a la caducidad del tiempo entrado, como decía Vintilă Horia en Kali Yuga. Lo fugaz viene subrayado por el uso del léxico de bajada, como *caído*, *hundido* (ciega el alma en ti se hunde), *inclinado* (*cansado me inclino sobre la orilla*) o por la insistencia en la luminosidad, que en vez de evidenciar lo claro y lo puro demuestra todo lo contrario. La luz no es más que fuente de frío, de algo inherentemente helado, como el alma

[2]"1. Los factores estilísticos representan unos factores modeladores del espíritu humano, situados en el horizonte específico de los desconocido, y que se revelan por las creaciones culturales. 2. Los factores estilísticos propios del género humano varían de una época a otra, de un sitio histórico a otro, de una colectividad a otra, y a veces de un individuo a otro...". *Arhetipuri și factori stilistici*, en Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Timișoara, Facla, 1976, p. 172.

del *caminante solitario/ envuelto en el gran tránsito*. Los sentimientos del exilio se vuelcan en la afluencia del léxico de dolor, como por ejemplo *ruina* (corazón/ latiendo en ruina), *huella*, *olvido* (esa mi tierra del olvido descansado) o *recuerdo* (en el tiempo el recuerdo está en nosotros) y de otro que lo connota, como el uso extenso de palabras como *negro* (*negro mar amargo; rayos de la noche*), *sombra*, *crepúsculo* (cielo gris de medianoche) o *grito* (todo el poema Thanatos 11).

Una de las características del exilio de estos autores es la actualización y reiteración de ciertos tópicos: *vida como camino*, *tempus aedax rerum* (Ángel engañoso), *cuerpo-mundo*, *peregrinatio vitae*, *vita flumen* (Gong), *pequeño mundo del hombre* (Afán de A.B.) entre otros. Estos *topoi* crean una *traiectio rhetorica* que también recalca lo efímero y dan cuenta de la singularidad de la condición de exiliado porque *Somos unos desconocidos errantes entre ruinas/ Que sueñan la construcción de un templo bien dispuesto/ Un pequeño templo construido lentamente* (Uscătescu 1991: 48).

El *leitmotiv* de la literatura de las *naves humeantes del exilio sin retorno* en general y de la obra de los tres autores analizados en particular es el sufrimiento y la búsqueda de sí mismos después de haber entendido la terrible dimensión de la pérdida. Ellos llevan una existencia bajo el signo del recuerdo, del dolor y de la melancolía que *es un entrelazar de voces/ Cientos y miles de voces de nombres y figuras/ La melancolía es una vasta imaginación/ Mil ventanas abiertas en la noche* (Uscătescu 1991: 35). En el camino por sendas extranjeras, ellos identifican a la amada con el país, y también a la madre con la patria así como aparece en el poema *Aquel día, la tristeza que subía de mi sangre* de Alexandru Busuioceanu. Las figuras femeninas son símbolos de la protección, de los lazos que los tenían atados a los valores que los definían. Cada uno de estos autores es la representación del hombre bíblico: *El alma vasta emprendió el camino de los exiliados* (Uscătescu 1991: 16) Es el hombre peregrino por un valle de lágrimas, porque aunque descubren la vía hacia sí mismos lo hacen sólo a través de la inmersión en el dolor, en las lágrimas y en la aceptación del *fatum*. El camino de ellos es en realidad el recorrido de cada uno de nosotros, siendo todos unos peregrinos en esta vida.

Además de la dimensión "*irénique*" y los demás puntos comunes, la referencia para ellos es el espacio del país, esa *matriz estilística* que el filósofo rumano Lucian Blaga llamaba *horizonte espacio ondulado*, el subir y bajar característico de las obras de los tres. Otra figura que les causa impacto, al menos a Alexandru Busuioceanu y Vintilă Horia, es el *El Greco*, también exiliado. Los dos dedicaron artículos y libros a este antiguo compañero, en el ruidoso sosiego del exilio. Los autores rumanos escogieron expresar sus sentimientos mediante la poesía, aunque Vintilă Horia se destaca más como prosista que poeta.

El exilio para estos autores es doble, pues no es sólo geográfico sino también lingüístico. Supone el dolor y el esfuerzo de tener que romper los lazos con aquel imán interior, con esa matriz cultural que representa el manantial de la energía creadora. El idioma mantenía viva no sólo la esperanza, sino también el vínculo con los recuerdos, con los olores específicos de lo que ellos llamaban *casa*.

Para recalcar lo antes dicho, he realizado el análisis sémico, sólo que ahora se hará sobre unas categorías del exilio, unos sentimientos que aparecen con mayor o menor fuerza expresiva que otros. Éstas son: *dor*, *recuerdo*, *esperanza*, *soledad*, *país*, *destino*, *nostalgia*, *exilio*, *tristeza*, *dolor*. La elección de estas categorías facilitó el entendimiento de las fuentes creadoras en el exilio. Se puede hablar de unas categorías recurrentes, expresadas con claridad y de forma concisa como por ejemplo *dor* (charcos de anhelo, El río de momentos

que corrió detrás de ti, Llantos graves diseñados en el viento del bosque), *recuerdo* (solitarias bahías de ensueño, las sombras crecen casa mediodía, convoy de silencio por millones de perfiles sombras), *esperanza* (tenebroso archipiélago de mis afanes, corto esperar eternamente encerrado en ti, columna de azul se ha abierto arriba en el cielo), *soledad* (humos que dejamos arriba en el cielo, en la margen de la soledad como la margen de un precipicio, tardes grises extranjeras), *país* (figuras que amé y mis ojos vieron y perdieron, pasa una sombra de santo extranjero, nosotros, los del país de la melancolía) y *destino* (amarga espiga en el estéril viento, llevaré de la mano la sombra de mí pasado, el alma vasta emprendió el camino de los exiliado), y unas subyacentes, connotativas, que no aparecen tan bien delineadas en la obra de los poetas, pero esto no significa que faltan por completo. Si en las primeras los poetas concuerdan en reiterarlas, en las últimas las variaciones son más visibles. Las seis primeras son similares a los pilares de los seres, mientras que las últimas representan el derribo de los caminantes sin retorno.

De estas categorías se extrae una visión trans-temporal y trans-espacial de la lírica cultivada por estos poetas. Por consiguiente, se podría hablar de un exilio horizontal, similar a un movimiento geográfico y un exilio vertical, que va de las cosas materiales hasta las cosas espirituales, hasta la inmersión en la realidad transcendente.

Referencias bibliográficas

Blaga, Lucian. 2013. *Trilogia culturii*, Bucureşti: Editura Humanitas.
Blaga, Lucian. 1976. *Aspecte antropologice*, Timişoara: Editura Facla.
Busuioceanu, Alexandru. 1948. *Poemas patéticos*, Madrid: col. "Mensajes".
Busuioceanu, Alexandru. 1954. *Proporción de vivir*, Madrid: col. "Ínsula".
Busuioceanu, Alexandru. 1949. *Innominada luz. Selección antológica*, Madrid: col. "Ínsula".
Horia, Vintilă. 2000. *A murit un sfânt..., poeme poesii 1941-1945*, Bucureşti: Editura „Jurnalul literar".
Uscătescu, George. 1970. *Thanatos*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1972. *Dărâmat Ilion*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1974. *Melc sideral*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1977.*Memoriapădurii*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1980.*Millenarium*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1981.*Poezii*, Bucureşti: Editura Eminescu.
Uscătescu, George. 1985. *Autobiografie*, Madrid: col. Destin.
Uscătescu, George. 1991. *Poemas de la tierra perdida*, Madrid: Editorial Bitacor.

Leticia GÁNDARA
(Universidad de Extremadura)

La búsqueda de una lengua universal: lenguas *a posteriori*

Abstract: **(The search for a universal language: *a posteriori* languages).** The dream of owning a perfect language, free of imperfections and ambiguities that allow communication between speakers from all over the world has always been a matter of great interest to intellectuals and scholars. The search for the desired universal language is closely linked to the origin of language systems of artificial processing. Attempts to take the perfect language ranges from attempts to create projects aimed accurately and precisely reflect reality and thinking (a priori linguistic systems) to its intention to make an instrument capable of promoting the universal communication and therefore , ensuring harmony and brotherhood among peoples (languages post). Therefore, this paper aims to approach the study of this second type of languages, in order to establish their origin and main characteristics.

Keywords: universal language, linguistic *a priori* systems, *a posteriori* languages, Europe, linguistic invention

Resumen: El sueño de poseer una lengua perfecta, libre de imperfecciones y ambigüedades, que permitiera la comunicación entre hablantes de todas partes del mundo ha sido desde siempre un asunto de máximo interés para intelectuales y estudiosos. La búsqueda de la ansiada lengua universal está estrechamente ligada al origen de los sistemas lingüísticos de elaboración artificial. Las tentativas de adoptar la lengua perfecta va desde los intentos de crear proyectos cuyo objetivo es reflejar con exactitud y precisión la realidad y el pensamiento (sistemas lingüísticos *a priori)* hasta su intención de fabricar un instrumento capaz de favorecer la comunicación universal y, en consecuencia, asegurar la concordia y fraternidad entre los pueblos (lenguas *a posteriori*). De tal forma, en este trabajo se pretende abordar el estudio de este segundo tipo de lenguas, con el objetivo de establecer su origen y características principales.

Palabras clave: lengua universal, sistemas lingüísticos *a priori,* lenguas *a posteriori, Europa, invención lingüística*

1. Origen de los sistemas lingüísticos elaborados con procedimiento *a posteriori*

La historia de las lenguas universales ha estado marcada desde el principio por la impronta teológico-mítica de la *lingua adámica* del Paraíso. Dicha lengua, perfecta en tanto que don divino, reflejaba la verdadera esencia de las cosas y garantizaba, por tanto, la unidad de la especie humana (Galán 2012, 417). Según el Antiguo Testamento, la posesión de una misma lengua facilitó el acuerdo entre los hombres para construir una torre de elevadas dimensiones que les permitiera alcanzar la divinidad. Esta ambiciosa hazaña fue castigada por Dios con la pérdida de esa lengua única, fragmentada entonces en multitud de lenguas. El episodio babélico no solo da muestras de la arrogancia del hombre y de un Dios justiciero sino que también será el germen de una auténtica preocupación posterior por recuperar la perfecta *lingua adámica.* De tal modo, sobre estos episodios también se cimentará parte de la literatura utópica posterior en cuyos imaginarios topográficos se albergará la búsqueda de la lengua perfecta o su reconstrucción artificial[1] (Galán 2012, 417).

[1]Como ejemplos, es posible citar los viajes a la luna en obras como los viajes fantásticos de Godwin (1638) y Cyrano (1657) al imperio de la Luna (un viejo *topos* paradisíaco), la *fabulosa Terra incognita* de Gabriel de Foigny (1676) o la isla de Laputa que describe Swift (1726) en *Los viajes de Gulliver* (Galán, 2009: 104). Una vez

La búsqueda de la lengua perfecta por medio de su reconstrucción artificial se inició a mediados del siglo XVII y tuvo un gran desarrollo posterior. Primero, tuvo lugar el sueño del filósofo, del hombre sabio que aspira a construir una herramienta perfecta para la expresión del pensamiento (lenguas *a priori)* y, después, la ilusión del hombre fraterno que busca, con la ayuda de una nueva lengua, y en pos de la concordia universal, eliminar las barreras que la incomunicación y los egoísmos nacionales han levantado en el seno de la humanidad (lenguas *a posteriori*) (Grande 2003-2004, 234-235). De tal manera, en un primer momento, se pretende construir un instrumento de la razón que refleje de manera exacta y fiable la realidad y el pensamiento y, más adelante, conseguir un verdadero vehículo que facilite el contacto entre personas de diferentes partes del mundo. Por tanto, conviene destacar que, desde los inicios, se advierte ya que la búsqueda de la lengua universal, única y perfecta, debía ser producto de elaboración artificial. Empero, tal y como afirma Umberto Eco (1994, 11), buscar una lengua perfecta implica pensar primero que la propia no lo es. Autores de ambas posturas, defensores de lenguas *a priori* y *a posteriori* respectivamente, coinciden en que las lenguas naturales son ineficaces, primero, para ser instrumentos de transmisión del conocimiento científico y, segundo, como vehículos de comunicación internacional. Es decir, en pleno siglo XVII, ya se estaba bien asumida la idea de que las lenguas naturales, plagadas de anomalías y defectos, no estaban capacitadas para ser instrumentos de trasmisión del saber científico. Como imperfecciones, algunos autores aludían a la pluralidad de significados para una misma palabra, la irregularidad de los verbos, los modismos y las excepciones habidas para cada regla gramatical. Estos principios dificultarían enormemente el aprendizaje de lenguas en este momento. Pero, no solo la incapacidad de las lenguas naturales será el motivo por el que se comiencen a inventar lenguas artificiales, Calero Vaquera (1999: 21) afirma que el auge de los sistemas lingüísticos artificiales se debe al declive del latín, que hasta entonces había sido la lengua de comunicación en el terreno científico y entre intelectuales; el interés por las lenguas vernáculas y el uso de las mismas en campos exclusivos antes de la lengua latina; y, finalmente, la creencia en el «valor supranacional de la cultura», cuya filosofía (defendida por René Descartes y Francis Bacon) había revelado la unidad fundamental del espíritu humano. A estos factores, se unen el deseo de viajar a países extranjeros, las relaciones comerciales y la necesidad, cada vez mayor, de comunicarse con personas de distintos lugares del mundo. Todo ello conlleva un auténtico anhelo por conseguir un idioma universal que solventara todos los problemas en la comunicación emanados de la multiplicidad de lenguas.

A la toma de conciencia del problema, le sigue el intento de ponerle solución. A partir del XVII, los intentos de obtener una lengua universal por medio de su elaboración artificial se sucederán en el tiempo hasta otorgarnos un sinfín de proyectos de diferentes maneras pero con características comunes. La ingente cantidad de lenguas construidas posteriormente se evidencia en obras como *Histoire de la langue universelle* (1903), de los franceses Louis Couturat y Léopold Leau, quienes analizan 19 modelos de lenguas *a priori* y 50 modelos entre lenguas «mixtas» y *a posteriori*. Monnerot-Dumaine, por su parte, registra 360 proyectos de lenguas internacionales; Knowlson cataloga 83 obras referidas solamente a modelos de lenguas universales surgidas entre los siglos XVII y XVIII; y, por último, Porset, que se limita a los proyectos del XIX, nos proporciona 173 títulos (Eco 1994,

explorados todos los lugares de la tierra, ya en el siglo XIX, serán los autores cultivadores del género de la ciencia ficción los encargados de trasladar estos relatos a Marte o a cualquier galaxia inexplorada.

7). Para el estudio de los sistemas lingüísticos artificiales destacan, sin duda alguna, las aportaciones de los autores Couturat y Leau, pues fueron ellos los que establecieron una clasificación de los distintos tipos de proyectos elaborados artificialmente: sistemas *a priori*, sistemas «mixtos» y sistemas *a posteriori*. Calero Vaquera (1999: 11) prefiere hablar de «familias» que de «etapas», ya que este último vocablo parece incluir un sema de progresión cronológica, pues es frecuente encontrar, por ejemplo, proyectos elaborados con procedimiento a priori, típico del siglo XVII, en construcciones del XIX. De cualquier forma, el interés de este trabajo reside en profundizar en el estudio de los sistemas lingüísticos creados con procedimiento *a posteriori*, por lo que se ofrece una breve definición de las dos familias apuntadas por Couturat y Leau, sin entrar en detalles sobre las mismas. Por una parte, los proyectos *a priori*, primeros en aparecer, son definidos por los franceses (1903, xxviii) como *projets qui, pour des raisons diverses, ne tiennent aucun compte des langues naturelles, et qui sont des langues originales, construites de toutes pièces*. En suma, se trata de proyectos basados en la propia racionalidad de los autores, quienes no tienen en cuenta en absoluto las lenguas naturales, sino que pretenden crear un sistema, original en muchos de los casos, que sirva de vehículo de expresión unívoca del saber científico. Como parte de los sistemas *a priori*, es posible distinguir dos grandes grupos o familias: pasigrafías (códigos universales escritos, sin posibilidad de realización oral[2]) y pasifrasías o lenguas *a priori* propiamente dichas (sistemas lingüísticos que tienen en cuenta la doble vertiente, oral y escrita). Las lenguas pertenecientes a este último grupo gozaron de mayor difusión e importancia que las anteriores, especialmente aquellas denominadas «lenguas filosóficas» que, frente a las no filosóficas (sin base en una clasificación del universo; por ejemplo, el Solresol, creado por Sudre en 1866) estaban construidas sobre la base de una ordenación y clasificación de lo real. Los primeros artífices en idear estos sistemas apriorísticos sin base en las lenguas naturales serán los filósofos y científicos del Renacimiento, encabezados por René Descartes y Francis Bacon, quienes asentarán, a su vez, las bases para la construcción de lenguas posteriores. Entre otros muchos, estos autores ejercerán una influencia directa en los diseños de Dalgarno y Wilkins, dos de los más ingeniosos constructores de lenguas del XVII (Calero, 1999: 17).

Pese al éxito alcanzado por este tipo de construcciones en el siglo XVII, dichos proyectos de lenguas *a priori* no tendrán semejante importancia en siglos posteriores. Hay que tener en cuenta, primeramente, que se trata de lenguas elitistas, ideadas, no como vehículos de intercomunicación mundial, sino para el uso de un privilegiado y círculo de intelectuales. Conviene advertir además que estos modelos de lenguas se quedaron obsoletos frente a los nuevos conceptos creados provenientes de campos científicos desarrollados en este momento (matemáticas, botánica, etc.). En tercer lugar, señala Calero Vaquera (1999: 26), que en el siglo dieciochesco, el racionalismo anterior fue sustituido paulatinamente por la orientación empirista, que, al entender la relación entre lenguaje y pensamiento como un proceso de interacción recíproca, niega la preexistencia de un ordenado mundo de conceptos que, a su vez, debía ser plasmado en las lenguas. Por último, el creciente dominio político de Francia favoreció que el francés se impusiera como lengua de intercambio político entre países europeos, lo que vino a satisfacer la necesidad de un instrumento de intercambio lingüístico.

[2] Se trata de los sistemas más rudimentarios del lenguaje universal. Según Calero (1999: 10) «no pretendían ser sino simples códigos de escritura, conjuntos de signos ópticos, carentes de manifestación oral, dirigidos a la expresión y transmisión del pensamiento».

A finales del siglo XVIII, superadas las concepciones *a priori* y los dogmas religiosos sobre el lenguaje, comienza a asentarse la idea de que Dios no ha otorgado al hombre un lenguaje, sino la capacidad de crearlo (Galán 2012, 419).Se produce así un sugerente cambio de orientación hacia un terreno más práctico y próximo al ser humano. Frente a las tesis bíblicas sobre el don divino del lenguaje, cobran fuerza otras teorías que precisan para el estudio de las lenguas el reflejo de la historia. Este giro realista favorecerá que los nuevos diseños artificiales se naturalicen progresivamente y tomen como referencia las propias lenguas naturales (vivas o muertas) y no «la naturaleza de las cosas» (como pretendían los sistemas apriorísticos) (Galán 2009, 79). A partir de este momento, la acción del hombre será ya fundamental en el proceso de elaboración de lenguas. Aparecerán así los primeros proyectos de lenguas elaboradas con un procedimiento *a posteriori*, objeto principal de estudio en este trabajo. Sin embargo, a caballo entre los diseños lingüísticos *a priori* y aquellos esbozados con procedimiento *a posteriori*, Couturat y Leau señalan los denominados «sistemas mixtos». Se trata de sistemas que combinan rasgos propios de los sistemas *a priori* con otros característicos de los diseños *a posteriori*. Entre los proyectos más conocidos se encuentra el Volapük (*vol*, «mundo» + *pük, «*lengua»). Está basado en raíces anglogermánicas deformadas y simplificadas hasta el punto de ser irreconocibles en muchos de los casos (*fikul* «dificultad»). Este hecho se complica cuando adoptan sufijos arbitrarios que terminan por desfigurarlas aún más. En suma, aunque su gramática pretende la regularidad, la complejidad de la morfología dificulta enormemente el aprendizaje y la práctica, algo totalmente contrario a los ideales de simplicidad y facilidad de los inventores de lenguas. (Galán 2012, 425). Incluso los propios seguidores del proyecto proponen hacer ciertas reformas para conseguir una mayor simplificación de la lengua. El problema es que el propio Schleyer se niega a hacer estas reformas y esto provoca que el proyecto se extinga alrededor de 1902. Aun así, el Volapük inspiró proyectos posteriores como La Langue Universelle (Menet 1886), el Bopal (St. De Max 1887), el Spelin (Bauer 1888). También en el siglo XX, destacan algunos como el Tal (Hoessrich 1903), El Pankel (Wald 1906), el Orba o Kosmal Idioma (Guardiola 1893), Langue Bleue (Bollack 1896-1898).

2. Rasgos generales de las lenguas *a posteriori*

El aumento de las comunicaciones entre personas de diferentes países y culturas propició la aparición de una auténtica necesidad de adoptar un instrumento de comunicación internacional. Las nuevas lenguas construidas no solo debían ser útiles para transmitir el conocimiento científico, sino que tenían que presentar una finalidad práctica y social. A este hecho, se suma el nacimiento de la Interlingüística de la mano de los primeros creadores de este tipo de lenguas, a quienes Carmen Galán (2012, 424) define como «un grupo heterogéneo de aficionados, a menudo políglotas pertenecientes a naciones plurilingües y multiculturales, víctimas en muchos casos de conflictos religiosos y lingüísticos como el sacerdote Scheleyer o Zamenhof». En este contexto, aparecerán los primeros diseños elaborados con criterio *a posteriori*. Estos no parten ya de la naturaleza de las cosas, sino de las propias lenguas naturales, vivas o muertas, como se explicará a continuación. Se trata de lenguas híbridas, construidas con materiales viejos y nuevos, con raíces primitivas y elementos modernos (Galán 2009, 79). Pese a la prohibición de cualquier estudio que concerniera al lenguaje o la búsqueda y reconstrucción de la lengua universal por parte de la *Sociedad Lingüística de París* (1866), establecida en el artículo dos de sus Estatutos: *La Société n'admet aucune communication concernant, soit l'origine du langage, soit la*

création d'une langue universelle, los intentos de creación de lenguas consideradas universales se sucederán durante todo el siglo XIX.

La primera idea sobre la construcción de una lengua *a posteriori* que sirviera de vehículos de comunicación internacional aparece en el siglo XVIII, en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, en el artículo «Langue Nouvelle» de Faiguet (1765). Aunque no es más que un esbozo, contiene algunas premisas interesantes sobre los principios de regularidad y simplificación que se discutirán en los diseños lingüísticos posteriores. De cualquier forma, para estudiar los sistemas lingüísticos *a posteriori*, hay que prestar atención tanto a los diseños creados por intelectuales o estudiosos, no necesariamente lingüistas, como aquellos proyectos avalados por organismos internacionales como la *Société Internacionale de Linguistique* (1856) o la *American Philological Society* (1887). El hecho de que ciertos modelos estén respaldados por las asociaciones señaladas respalda su subsistencia en el tiempo frente a aquellos diseños de autores particulares. No de otro modo puede explicarse que de los cerca de 150 proyectos que se dieron entre 1880 y 1914 perviva una mínima parte en la actualidad (Yaguello 1984, 75). En 1903, Couturat y Leau propusieron que fuera *la Asociation Internacionale des Académies* (fundada en 1900) la que asumiera la tarea de construir dicha lengua internacional. Pues era difícil pensar que una lengua natural pudiera desempeñar el papel de lengua internacional y casi imposible el recuperar una lengua muerta neutra como el latín. La nueva lengua *a posteriori* (Lengua Internacional Auxiliar) debería atenerse a los principios de simplificación y racionalización de la gramática (mismo sueño utópico de las lenguas filosóficas *a priori)* pero ciñéndose a modelos existentes en las lenguas naturales, en su mayor parte europeas, sin coincidir con ninguna de ellas. Y, en segundo lugar, tendría que convertirse en un vehículo útil para las relaciones sociales habituales, los intercambios comerciales y la difusión de textos científicos y filosóficos; además de ser de fácil adquisición y aprendizaje por parte de cualquier persona de instrucción media (Galán 2012, 424). Al principio, trabajaron en este proyecto más aficionados que lingüistas, pero estos últimos participaron activamente en el mismo después de la primera Guerra Mundial. Entre ellos, destacan nombres como el de Jespersen, Sapir o Martinet.

Como características principales de este tipo de lenguas, hay que tener en cuenta que las lenguas *a posteriori* no buscan ya ser meros vehículos de transmisión del saber científico, sino que surgen para ser auténticos instrumentos capaces de facilitar la comunicación internacional. Por lo que presentarán una eminente finalidad comunicativa, a diferencia de los modelos diseñados anteriormente, y prestarán atención a la oralidad pues son ya lenguas pensadas para ser utilizadas tanto en el plano escrito como en el oral. Conforme a ese afán comunicativo y a conseguir un fácil aprendizaje, se perseguirá la simplificación de su gramática y léxico, a la vez que se emplea un diseño realista y práctico en su ejecución. Todo ello, en suma, con un único objetivo: el que fueran instrumentos reales y fiables de comunicación universal. Es decir, en palabras de Eco (1994, 149), debía ser un sistema, lo suficientemente fácil y flexible, como para poder expresar los contenidos que las lenguas naturales expresan normalmente.

En segundo lugar, conviene advertir que la mayor parte de ellas se forman tomando como base las lenguas naturales, vivas o muertas. Por lo tanto, encontramos un predominio de raíces latinas y europeas. A este respecto, Eco (1994, 146) apunta que «todos estos proyectos guardan como semejanza el predominio de raíces latinas, y en cualquier caso una suficiente distribución entre raíces de lenguas europeas, de modo que los hablantes de

lenguas naturales distintas siempre tienen la impresión de hallarse ante un idioma familiar». Sin embargo, esto no es del todo cierto pues, como afirma Carmen Galán (2012, 429), es erróneo pensar que los hablantes conocerán las raíces de estas lenguas pues un no hablante de chino o ruso no tiene por qué conocer los elementos más significativos de esta lengua. Por tanto, sí es cierto que este tipo de construcciones se basan en elementos propios de las lenguas naturales, especialmente europeas, pero este hecho no implica que sean de rápido aprendizaje o que los hablantes reconozcan fácilmente sus elementos al estar sometidas a un proceso de simplificación y regularización. Con este objetivo, además, todos estos proyectos se inspiran en el principio de internacionalidad del vocabulario (no subordinado a la gramática como los sistemas *a priori*) y pretenden la neutralidad. Pero, los sistemas a posteriori son, según Galán (2012, 427), «los más complejos, pues el grado de «a posterioridad», esto es, la mayor o menor cercanía con las lenguas naturales tanto en la elección de raíces como para formar el léxico en la gramática, no varía notablemente». Las raíces pueden proceder de una única lengua natural -viva o muerta- simplificada o de varias lenguas naturales. Esta es, por tanto, otra de las características principales de este tipo de construcciones. Como ejemplo de lengua universal basado en una sola lengua viva, es, precisamente, el primer proyecto completo de lengua universal elaborado con procedimiento *a posteriori*, conocido como Communicationsprache (=lengua de comunicación). El francés será la lengua elegida por J. Schipfer, su creador, para la construcción de este sistema en 1839. Otro ejemplo podría ser el proyecto de José López Tomás, titulado Lengua Española Universal (1988), quien toma como modelo la lengua española. Finalmente, existen también modelos basados en la lengua inglesa como el BASIC English (Odgen, 1926-1930). Como proyectos construidos sobre una única lengua muerta, destacan aquellos elaborados tomando como referencia a la lengua latina. Pese a ser un intento por recuperar las ventajas de la que fue lengua internacional de comunicación, esta quimérica empresa no logró el éxito esperado, pues cualquier acto de simplificación terminaría por hacer confluir este latín adaptado con alguna lengua romance artificial (Galán 2012, 427). Como ejemplo de este tipo de construcción, destacamos algunas como Lingua et Latinesce (Henderson, 1888), Kosmos (Lauda, 1888), Novilatin (Beermann, 1895), entre otros. Aunque, sin duda alguna, el proyecto más conocido y más influencia ha tenido en diseños posteriores fue el Latino sine flexione o Interlingua (Peano, 1903).

Por otra parte, como se ha señalado anteriormente, numerosos autores se centraron en varias lenguas naturales para la construcción de sus sistemas con el fin de conseguir la ansiada universalidad. Señala Galán (2012, 429) que «el riesgo de estos sistemas es que se cree erróneamente que la multiplicación de la fuente de las raíces asegura un alto grado de internacionalidad: una raíz del chino, pese al número de hablantes de esta lengua, no es internacional si es desconocida por los no hablantes de chino». Por lo tanto, el hecho de basarse en varias lenguas vivas no elevaría las posibilidades de acierto en que esta pudiera convertirse en un sistema universal de uso fácil. De hecho, las primeras construcciones no se proponen como lenguas universales, sino como lenguas auxiliares para el comercio (Galán 2012, 429); tal es el caso del Pantos-Dimou-Glossa (Rudelle, 1858) o la Pasilingua (von Steiner (1885). Poco a poco se estableció la creencia de que las grandes lenguas europeas, aquellas que gozaban de difusión intercontinental, compartían una base léxica y, por tanto, todos los elementos de una lengua internacional auxiliar existían virtualmente en las lenguas vivas más extendidas (Galán 2012, 429). Esta será la idea que se asiente en proyectos posteriores, entre los que destaca una de las lenguas más conocidas y estudiadas, el

Esperanto (Zamenhof, 1887). Para su creación, este oftalmólogo polaco tomó como base las raíces de las lenguas indoeuropeas más extendidas. Aproximadamente un 75% del léxico proviene de lenguas romances, un 20% de las lenguas aglogermánicas, y el resto comprende préstamos del griego, de las lenguas eslavas, del hebreo, del árabe y del japonés, entre otras. Pese a no conseguir la categoría de lengua universal, el Esperanto goza hoy de un elevado número de hablantes en países de todas partes del mundo. Además, y a diferencia de otros proyectos como el Volapük, el Esperanto dio muestras de su vitalidad gracias a la gran cantidad de dialectos que ha originado desde su nacimiento. Entre los muchos proyectos conservados, podríamos hacer alusión al Esperanto Reformado (1894), Ido (Couturat y Beaufront, 1907-09), Idiom Neutral (Rosenberg, 1902), Mundolinguo (Braakman, 1894), Latin-Esperanto (Vanghetti, 1911), Esk (Sondhal, 1912) Esperantida (R. de Saussure, 1919)… Sin embargo, tras el éxito del esperanto, se produce un sugerente cambio de orientación hacia una tendencia más naturalista:

> Tras el éxito del Esperanto, construido sobre raíces escasamente deformadas, y de los primeros sistemas seminaturalistas, se puso de manifiesto la posibilidad de crear sistemas artificiales más próximos aún a las lenguas naturales, aunque ello supusiera sacrificar el principio de neutralidad o la formación regular del vocabulario. La búsqueda sistemática del naturalismo implica (al menos en el ámbito occidental) limitar el vocabulario a las fuentes europeas, especialmente de origen romance, y adoptar aquellos radicales greco-latinos presentes en la mayor parte de las lenguas, como ya habían propuesto Lott, Rosa o Peano. En consecuencia, la internacionalidad que inspiró los primeros diseños artificiales *a posteriori* se diluye poco a poco hacia una «interoccidentalidad» o «interlatinidad» (término creado por Renat Jégo, inventor del European, 1955) cada vez más romance. Incluso en los proyectos naturalistas elaborados por autores de habla inglesa las fuentes proceden de raíces latinas y grecolatinas. (Galán 2012, 432).

Sea como fuere, las tentativas de elaborar una lengua perfecta se han sucedido en el tiempo desde su aparición en pleno siglo XVII hasta la actualidad. La utopía de una lengua internacional para la comunicación sigue aún vigente en nuestros días. Como último ejemplo, citaremos el caso de un sistema surgido en el seno de la Unión Europea, conocido con el nombre de Esperanto (Europa + Esperanto). Diego Marani, traductor e intérprete en el Consejo de la Unión Europea, propone este sistema lingüístico como alternativa al plurilingüismo existente en la que podríamos denominar la nueva Eurobabel. El objetivo con el que nace este sistema es que pueda ser utilizado cuando los interlocutores no comparten la misma lengua y se quiera evitar el uso de una *lingua franca* como el inglés. El Europanto basa su estructura en la lengua inglesa pero su léxico pertenece a otras lenguas, con la posibilidad de adaptarlo cuando se crea conveniente.

Finalmente, conviene señalar que, aunque a lo largo de este estudio se ha prestado atención a aquellos proyectos creados sobre lenguas europeas, la invención de lenguas artificiales con fines comunicativos es un fenómeno que se ha extendido también al mundo oriental. Así, contamos con ejemplos como el Afrihili (Kumi, 1970), una lengua de base africana); la lengua Sistemfrater es una invención vietnamita (Pham Xuan Thai 1957) cuyo léxico es grecolatino mientras que la gramática se basa en las grandes lenguas de Asia; y el japonés Fuishiki Okamoto es el autor de la lengua *a priori* BABM (1962) (Galán, 429). Yaguello, 2005, 180) por su parte, afirma que este tipo de proyectos no son lenguas inventadas, sino simplificadas que carecen de internacionalidad y neutralidad.

Referencias bibliográficas

Calero Vaquera, María Luisa. 1993 “En torno a la lengua universal. La contribución de Bonifacio Sotos Ochando (1785-1869)”, en *Revista Española de Lingüística*, 23/2, p. 91-113.

Calero Vaquera, María Luisa. 1999. *Proyectos de lengua universal. La contribución española*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.

Calero Vaquera, María Luisa. 2005 “Las lenguas artificiales”. Reflexiones sobre el lenguaje en la literatura. Universidad de Córdoba. Manual Didáctico e Interactivo de Lingüística General.

Couturat, Louis y Leau, Léopold. 1903. *Histoire de la langue universelle.* Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Eco, Umberto. 1994. *La búsqueda de la lengua perfecta*. [en línea] http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/959.pdf [consulta: 01/02/2015]

Galán Rodríguez, Carmen. 2012. “Lenguas artificiales”, en Zamorano Aguilar, Alfonso (ed. / coord.), *Reflexión lingüística en la España del XIX*. *Marcos, Panoramas y Nuevas Aportaciones*. Munich: Lincom Europa, p. 417-442.

Grande Algida, Francisco Javier. 2009. “El problema de la comunicación internacional: las lenguas artificiales” en *Estudios Humanísticos. Filología* 23, p. 29-52.

Mirela Ioana LAZĂR
(Universidad *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)

Usos de la intertextualidad en *Retirada*, de Carmen Martín Gaite: lenguaje militar, lemas falangistas y jerga infantil

Abstract: (The Use for Intertextuality in *Retiradas* by Carmen Martín Gaite: Military Language, Falangist Slogans and Children Jargon). While studies about the work of this author usually deal with her favourite themes and the historical background, with mentalities and customs which are the fertile humus that fuels her prose, less attention is paid to the way she uses language to give literary shape to the characters' experiences, to link facts and describe their background, and to communicate certain emotions to the reader.
Our paper deals with this formal aspect which, in the case of Martín Gaite and, particularly, in a story with a title so significant for her literary ideology, acquires a complexity that delineates the psychology of the protagonist and carries the message. Thus, in an interior monologue full of military terms - that during the Spanish post-war period, are focussed on Franco's Victory - and slogans of the early Falangist movement whose enthusiasm now appears as false as it is cynical, the existence of a housewife and mother who struggles to overcome her discouragement appears, by contrast, even more desolate and desperate. All the more so as another contrast, like a twofold irony, is added through word plays that her daughters, with the freedom of their young careless age, utter while engaging in the magic game of words that create their sui generis reality.

Keywords: Spanish prose, post-war period, Martin Gaite, story, intertextuality

Resumen: Si los estudios sobre la obra de esta autora suelen ocuparse de sus temas favoritos y del fondo histórico, de las mentalidades y de las costumbres que constituyen el humus fecundo que alimenta sus narraciones, menos atención se ofrece al uso que hace de la lengua para dar forma literaria a las vivencias de los personajes, para engarzar los hechos, describir los ambientes, comunicar determinadas emociones al lector. Nuestro trabajo trata de este aspecto formal que cobra en los escritos de Martín Gaite y, más concretamente, en un relato de título tan significativo para su ideología, una complejidad que dibuja la psicología de la protagonista y es portadora del mensaje. Así, en un monólogo interior plagado de términos militares - que en la posguerra española giran alrededor de la Victoria franquista - y lemas falangistas de primera hora cuyo entusiasmo resulta ahora tan falso como cínico, la existencia de un ama de casa y madre que se esfuerza por vencer el desánimo aparece, por contraste, aun más vacía y desesperanzada. Tanto más que otro contraste, doblemente irónico, se le añade por medio de los trabalenguas que sus hijas, con la libertad propia de su tierna edad que no sabe de responsabilidades, pronuncian al jugar el juego mágico de las palabras que crean su realidad sui generis.

Palabras clave: narrativa española, posguerra, Martín Gaite, relato, intertextualidad

Los que conocen la obra de Carmen Martín Gaite (1925-2000) saben que esta autora, desde el principio, se ha mostrado interesada, más que todo, por observar, investigar y describir la vida de sus contemporáneos –a veces, añadiendo toques de fantasía–, especialmente la de las mujeres, primero desde una perspectiva anclada en lo social, fijada en lo exterior, lo colectivo y lo factual de la España de la posguerra, para evolucionar después hacia una mirada intimista, atenta a la psicología y puesta sobre lo individual, pero, al mismo tiempo, elevada a un poder de generalidad apoyado en una apertura temporal ya sin límites generacionales. También saben los lectores avezados que el tema más corriente,

el que discurre –abierta o subterráneamente– por la casi totalidad de su creación y que constituye el hilo para ensartar los cuentos y las novelas, formando así de ellos un conjunto coherente, es el de la búsqueda de un interlocutor y de la trascendencia de las palabras. En él se reúnen y se entrelazan subtemas, motivos, ramificaciones, como por ejemplo la relación entre la Historia y las historias, las discrepancias entre el estatuto político, social y civil de los dos sexos que, en los años de su juventud y de los inicios de su andadura literaria, hacen de las mujeres seres de segundo orden, la soledad, la rutina, la frustración, la falta de horizontes, el desbordamiento de las emociones que necesitan ser expresadas, la (in)comunicación, la recuperación del pasado, que sus personajes, en su intento de librarse de un peso existencial, quieren lograr para comprenderse a sí mismos, el vaivén dulce-amargo entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, entre realidad y sueño o deseo… Lo que queda como marca de Martín Gaite en su evolución literaria a lo largo de los años es justamente esta temática –ampliada, enriquecida, con vetas cada vez más finas, pero, en el fondo, la misma–, núcleo polimorfo alrededor del cual se forman sin cesar nuevas nubes de significados, pero donde el lenguaje no es ya para la autora solo un envoltorio instrumental, sino la sustancia misma de la reflexión sobre la existencia en búsqueda de la esencia y objeto de su juego mágico personal con las palabras, que crean una realidad *sui generis*.

"Retirada" (Martín Gaite 2002), una minúscula joya de no más de 6 páginas, es un texto en el que todo lo que pasa es el retorno de un paseo por el parque de una madre con sus dos hijas pequeñas, en una época, presumiblemente, del primer franquismo; pero esta acción escueta está forrada del monólogo interior –caótico, híbrido, absurdo por las combinaciones dispares de registros– con el cual la protagonista acompaña y comenta tanto los menudos hechos, como los estados de ánimo que estos le producen, lo que le da al conjunto su carácter sumamente ingenioso. El presente trabajo se propone analizar e interpretar justamente este «juego» de intertextualidad, que no se resume a presentar lo que piensa un ama de casa cualquiera, un día cualquiera, de un episodio cualquiera de su vida, sino que, al añadirle un ingrediente extraído del discurso oficial de la época, logra crear un contraste tanto sorprendente, por la amarga auto-ironía que abre lo momentáneo e intrascendente de lo que está viviendo la protagonista anónima hacia lo permanente y definitorio de toda su existencia, como significativo, por lo que tiene de sutilmente subversivo, para el que conoce el contexto histórico y la ideología personal de Martín Gaite.

El relato breve "Retirada", uno de los últimos cuentos de Carmen Martín Gaite destinados a los adultos, escrito en 1974, publicado en *El balneario* y recogido luego en *Cuentos completos*, se habría podido llamar también –si se tienen en cuenta la acción prosaica y la atmósfera creada, en la que el lector se ve atrapado de modo subrepticio– «hastío», «tedio», «vacío», «soledad», «derrota» …; o, con las palabras de la misma protagonista que comenta para sus adentros lo vivido una tarde de marzo inicialmente prometedora, pero luego disuelta en impotencia y frustración, "primavera, palabra sobada", "primavera con *pe* de patata". Si la autora le ha escogido este título, "Retirada", es por la polisemia de este sustantivo que significa, entre otras cosas, según el *Gran diccionario de la lengua española*: "1. acción y efecto de retirarse; 2. retroceso ordenado de un ejército o de una parte de él; 3. terreno que, al variar el curso de un río, se va quedando seco; 4. sitio al que alguien se va para encontrar una acogida segura". El verbo de la misma familia léxica, "retirarse", según el mismo diccionario, significa: "1. alejarse, apartarse, separarse, distanciarse; 2. dejar una persona o un ejército el asunto o el lugar en el que se está luchando, retroceder, abandonar; 3. irse a casa en las últimas horas del día, para no salir ya"

(Sánchez Pérez 1990, 1657-1658). Y el cuento hace acopio de todos estos matices. Más concretamente, la razón fundamental de esta elección para el título consiste en la relación que se establece en el foro interior de la protagonista entre la acción del relato y su manera de comentársela, sin ninguna relación lógica aparente, en términos propios del lenguaje militar. He aquí la lista de estos términos, sintagmas y construcciones, en el orden de su aparición (y con los verbos puestos en infinitivo): *escaramuza, ejército rebelde, alzarse con el mando, retirada a cuarteles, estandarte, soldados sumidos en el caos y la indisciplina, reclutas, himno, desfile acompasado, disparar, emprender la expedición, comienzo marcial del desfile, consignas, al frente la tropa, desmandarse el ejército campando por sus fueros y respetos, jefes, retaguardias, capitán, abandonar el puesto, tregua, captura de recursos, filas, efectuar maniobras, enarbolar puñados (de arena), espantada, hostilidades, derrota, desorden, deserción, traidora, guardia, guerrilla, carro vencido, cantar victoria, lenguaje cifrado, capitanear, triunfal*. Algunas de las palabras mencionadas se repiten: *retirada*, por ejemplo, aparece cuatro veces y *victoria*, diez veces –cuatro como sustantivo común, seis como sustantivo propio, al ser el nombre de la portera–. A las voces y los sintagmas del campo léxico castrense se les añade una cantidad de vocablos y expresiones pertenecientes a la retórica del ideario falangista, presentes en los discursos y los textos fundacionales de José Antonio Primo de Rivera y de sus acólitos, primero, y, luego, en parte, en los de la posguerra, así como en la letra del *Cara al sol*, himno de Falange y de la España franquista, además de otras palabras que, por su sentido, sugieren una relación de similitud semántica con este campo: *arengas, bordar el estandarte con letra de oro*, como las novias bordaban en rojo la camisa azul, *la palabra primavera* –símbolo fascista de la juventud revolucionaria y pura y de la esperanza en una Patria nueva– , *enarbolar el estandarte, entusiasmo, impasible el ademán, bajo el sol de primavera, cara al sol, (capitán) esforzado, amante del riesgo, inasequible al desaliento, arrogante (jefe), cuello incapaz de cerviz, con los ojos de acero y las manos al cinto, prestos a disparar invisibles revólveres*. En este registro léxico hay también repeticiones, ya que *primavera* aparece tres veces.

También, además de estos dos campos lingüísticos militar y falangista, que constituyen el abono fundamental del texto, aparecen algunos términos del lenguaje religioso, muy distinto, pero, en aquella época del nacional-catolicismo, intrínsecamente relacionado con ellos: *beaterio, abjurar, apostasía, ya no tenía credo, fe, tentación de herejía.*

Pero ¿qué sentido tienen los empréstitos de la jerga militar, fría y férrea, y de la retórica falangista, grandilocuente y hueca, todos explícita o implícitamente violentos, en un texto que relata un episodio nimio, absolutamente banal de la vida de una mujer anónima que pasea con sus hijas, para luego regresar a su hogar modesto donde la esperan las faenas típicas de un ama de casa? Es decir, ¿por qué su monólogo interior, que versa únicamente sobre lo que está pasando, se traduce en estos términos tan inapropiados para tal tipo de personaje y para tal pacífica circunstancia? La respuesta, presente de manera oblicua en el texto, se puede encontrar solo al corroborarlo con la biografía de la autora, con el sentido general de su obra ficcional de las primeras décadas y con su original ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* y al proyectar lo todo sobre el fondo gris de aquellos años, tan a menudo presente en los testimonios de los contemporáneos.

Tanto lo que Carmen Martín Gaite vivió como niña y señorita casadera en su ciudad de provincias hasta su traslado a Madrid en 1950 –aunque, gracias a unos padres liberales, no fue con las exageradas trabas y limitaciones impuestas a otras jóvenes de su generación– , como lo que conoció por observación directa de la rancia sociedad española del primer

franquismo, o sea, todo lo que va a constituir el caldo de cultivo de los temas predilectos tratados en sus libros nos habla de una época de puertas cerradas para las mujeres, de su existencia estancada desarrollada "entre visillos". La obligatoriedad de someterse al hombre, de dedicársele en todo y para todo, con una existencia reducida al cumplimiento de "su misión de esposa, madre y ama de casa" que se le había asignado, desde la mentalidad tradicional, por la Iglesia y por el discurso oficial de la dictadura franquista, hacía que las hembras tuvieran una educación muy distinta a la de los varones. Vistas como seres incapaces de logros intelectuales, científicos y artísticos, por un lado, y, en cambio, por su misma naturaleza femenina, hechas para desempeñar una tarea específica que era su "prueba de abnegación y patriotismo" y, pues, la única cosa que podía dignificarlas, por otro lado, a ellas se les inculcaba por todos los medios –familia, enseñanza, religión, propaganda política, instituciones del estado, vida pública, ambiente social– la idea de su inferioridad para que se contentaran con este papel subalterno. Lo importante en su formación era prepararse para encontrar novio y casarse y para poder mantener la casa, al ser el matrimonio la meta suprema en toda la vida de una mujer y el celibato el peor estigma; consecuentemente, primero tenían que saber cómo ser atractivas, pero "sin perder el decoro", como rezaba el discurso oficial de la época, ya que la española representaba a un país que pretendía, después de haber ganado una "cruzada", redimir el mundo y ser un modelo de fe y de moralidad; luego, tenían que aprender cómo servir y mimar al marido, criar a los hijos y cuidar del hogar. Si la existencia era dura para todos, porque se pasaba hambre y no había justicia para los vencidos ni libertad para decidir cómo vivir su vida, para las mujeres era aún peor. Es lo que, entre tantos otros, sostiene y demuestra Martín Gaite.

En *Usos amorosos de la postguerra española*, la escritora confiesa la confusión y la frustración de los jóvenes, tanto chicos, como chicas, que debían adoptar los "nuevos valores" de la "España nueva" de Franco: "Frente al espejuelo de riqueza y «modernidad» de aquellos países que nos despreciaban, se levantaba el banderín de la tradición autóctona. Después de todo, de ellos no había salido la Salvación del mundo, como del nuestro… Y se acudía a la Historia para refrendar el destino de «rompeolas europeo» de que se jactaba ahora la España «nueva». Aunque para buscar las fuentes de tal «novedad» hubiera que remontarse a los godos. Que era precisamente lo que más se hacía." (Martín Gaite 2011, 22). La propaganda subrayaba que los españoles y las españolas tenían que sentir el orgullo de serlo y la obligación de estar a la altura de esta posición bendita entre todas. Dice Martín Gaite: "Repasando las publicaciones de la época, cuajadas de adjetivos como impasible, viril, señero, altivo, entusiasta, pujante, augusto e imperial, salta a la vista su ineficacia como catecismo de aplicación concreta para un pueblo con las heridas en carne viva, harto de descalabros y ansioso de consuelo […]" (Martín Gaite 2011, 24). Pero "Los chicos y chicas de postguerra, fuera cual fuera la ideología de sus padres, habían vivido una infancia de imágenes más movidas y heterogéneas, donde junto a la abuela con devocionario y mantilla de toda la vida, aparecían otra clase de mujeres, desde la miliciana hasta la «vamp», pasando por la investigadora que sale con una beca al extranjero y la que da mítines. Las habían visto retratadas en revistas, fumando con las piernas cruzadas, conduciendo un coche o mirando bacterias por un microscopio. Habían oído hablar de huelgas, de disputas en el Parlamento, de emancipación, de enseñanza laica, de divorcio; sabían (…) que a uno cuando fuera mayor le sería posible elegir (…) entre aquellos tipos de mujer, para imitarlo, si se era una niña, o, para casarse con ella, si se era un niño." (Martín Gaite 2011, 26). Así que el discurso autoritario, moralizador de la Iglesia y de los ideólogos del régimen, que quería

extirpar ese liberalismo de las costumbres propio de la odiada República a la que acababan de vencer y de otras naciones "alejadas del camino justo", intentaba construir otra imagen de la mujer, "antigua y siempre nueva": comedida, hacendosa, discreta y, por supuesto, católica, ya que "La mujer de España, por española, es ya católica.", según pretendía un texto periodístico de 1943 citado en *Usos amorosos*(Martín Gaite 2011, 26). La española era, según una fórmula de la época, "una mujer muy mujer", parecida a la modélica esposa del Caudillo, Carmen Polo, cuyos máximos atributos eran la actitud sumisa y el espíritu de sacrificio. Una mirada lúcida y objetiva sobre la situación de la mujer, citada por Martín Gaite en su ensayo, es la de un corresponsal del *New York Post* en Madrid, a mediados de los cuarenta: "La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media. Franco le arrebató los derechos civiles y la mujer española no puede poseer propiedades ni incluso, cuando muere el marido, heredarle, ya que la herencia pasa a los hijos varones o al pariente varón más próximo. No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos y, aunque no sé si existe alguna ley contra ello, yo todavía no he visto a ninguna mujer en España conduciendo automóviles." (Martín Gaite 2011, 30). En su ensayo, Martín Gaite insiste sobre el papel fundamental de la Sección Femenina –dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana del primer líder de la Falange– en la formación de las jóvenes conforme a la ideología vigente. Ella misma había tenido que someterse un tiempo a este tipo de adiestramiento.

Por lo tanto, y tal como muestra también Inmaculada de la Fuente en su portentoso trabajo *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, al analizar el mismo ámbito que Martín Gaite en los *Usos amorosos*, las chicas, con tantas presiones y con tal educación, "aspiran a casarse, a ser posible con un buen partido. Las de pequeña clase media o baja, con un chico honrado y trabajador que asegure el porvenir propio y el de sus hijos. Las burguesas y de clase media alta, con un hombre de carrera que les permita dejar la crianza de los hijos en manos de las criadas." (Fuente 2002, 45), caso que también se puede ver ilustrado por Martin Gaite, en el relato "Tarde de tedio", de 1970. Porque, como siempre después de las guerras, a las mujeres se les pide parir hijos para la Patria. "Y se apela a la naturaleza, a lo ancestral, al instinto de supervivencia para que la mujer deje sitio en la esfera pública y laboral a sus compañeros y busque en la casa su razón de ser. En la posguerra española, La Sección Femenina de la Falange (…) cumplió ese objetivo de animar a la mujer a volver al hogar con creces: ofreció al régimen en bandeja la cabeza, los sentimientos y la voluntad de las mujeres de esa generación. (…) ahí estaba, de forma incondicional, dispuesta a hacer de la mujer más humilde la reina de su casa y al mismo tiempo la servidora de todos, el marido y los hijos." (Fuente 2002, 51).

La protagonista de "Retirada" es una de esas víctimas de la mentalidad tradicional y de la ideología política del franquismo. Pero, si otras parecen haberse resignado, esta mujer, aunque conformista en su conducta e incluso débil frente a sus pequeñas hijas que no le hacen caso y no le reconocen ninguna autoridad, manipulándola a su antojo, muestra una rebelión interior –pues autocensurada, pero, aun así, capaz de rescatar su dignidad en sus propios ojos y de salvarla de una claudicación total– por medio de su discurso mental donde el comentario de su ingrata situación, en un lenguaje hecho para luchas y victorias, resulta auto-irónico y, de rebote, crítico para con la situación general en la que le toca vivir. Si los términos militares, normalmente neutrales, por la asociación de la palabra *victoria*, tanto repetida, remiten al triunfo franquista al final de la Guerra civil, los que provienen del ideario falangista son unos

de por sí cargados de un simbolismo heroico de signo decididamente positivo en la visión de sus promotores, quienes, por esa nota optimista y llena de entusiasmo que infundían a su discurso, querían animar a los jóvenes a juntárseles y a participar de su lucha. Pero este sentido belicista positivo está asociado aquí a las niñas, ellas son quienes marchan *"impasible el ademán"*, son el *"ejército rebelde"*, quese *"alza con el mando"*, como para subrayar la despreocupación lícita y permitida para su edad, en contraste con la cohibición de la madre. Además, estos "soldaditos" *"sumidos en el caos y la indisciplina"* e *"inasequibles al desaliento"* seexplayan con sus repetidos juegos de palabras: *"imbo-cachimbo-ganso-descanso… piripi-gloria-piripí-descanso… ganso-cachimbo-imbo y afuera"; "tontos y tontainas y tontirrí" y "Victoria, cara de zanahoria"*, al sugerir que la libertad, para existir, tiene que poder expresarse y que la expresión en sí es una forma de libertad. Y, en el caso de las pequeñas, se manifiesta por medio de los juegos de palabras, de una creatividad verbal propia de los niños, que se inventan el mundo al vestirlo en ropajes eufónicos, rimados y ritmados que no han de ser palabras de una lengua, puesto que su reino es el la magia. Se nota aquí un paralelismo entre la autocensura exterior del personaje femenino que «se venga», de alguna manera, por medio de un discurso interior subversivo, por una parte, y la censura que el régimen imponía a la libertad de la palabra, socavada por el texto de Martín Gaite, por otra parte, ya que la autora se vale de una aparente incoherencia de la protagonista, de una inadecuación entre lo que sucede y su interpretación mental para construir su discurso crítico. Es una forma de pasividad activa, una protesta callada. Es, en el fondo, el arma tradicional de la mujer. De aquellas mujeres "retiradas" de España, para las que, como muestra Carmen Martín Gaite en su obra de ficción y en *Usos amorosos de la postguerra*, el amor era una batalla y las relaciones entre los dos sexos eran, según la Sección femenina, un asunto de estrategia, luego un combate y, finalmente, tenía que ser de victoria. "Victoria cara de zanahoria".

Referencias bibliográficas

Martín Gaite, Carmen. 2002. «Retirada», en *Antología. Los mejores relatos españoles del siglo XX* (selección, prólogo y notas de José María Merino). Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Martín Gaite, Carmen. 2011. *Usos amorosos de la postguerra española*. Madrid: Editorial Anagrama.

Fuente, Inmaculada de la. 2002. *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona: Editorial Planeta.

Sánchez Pérez, Aquilino (dir. por). 1990. *Gran diccionario de la lengua española. Diccionario de uso*, Madrid: S.G.E.L.

Sanda-Valeria MORARU
(Universidad *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)

La presencia de Vintilă Horia en el periódico rumano "Carpații" de Madrid

Abstract: (Vintilă Horia in the Romanian newspaper "Carpaţii" of Madrid). Guided by the theme of the colloquium, our presentation will focus on one of the representative Romanian exile personalities, Vintilă Horia. After the establishment of communism in Romania, he decided to exile abroad, since he did not share the same ideology. First, he went to Latin America and lived for some years in Argentina; then he chose France as the country of destination, and later he settled in Spain for the rest of his life. He was born in 1915 in Romania; therefore we celebrate the centenary of his birth.
In Spain he worked extensively teaching at the Faculty of Communication of Madrid and he was one of the most prolific Romanian authors in the exile; he won several awards for his intense artistic work.
Although the work of Vintilă Horia has been studied, analyzed and reanalyzed since the fall of communism in Romania, we thought it would be important to recover other testimonies that have not been examined yet up to date. Therefore, we intend to bring to light information that was published in one of the most important newspapers of the Romanian exile, "Carpatii", which was published for decades in Madrid and whose founder was the poet Aron Cotruş.

Keywords: exile, Romania, Spain, Vintilă Horia, press

Resumen: Ateniéndonos al tema del coloquio, nuestra ponencia versará sobre una de las personalidades rumanas representativas del exilio, Vintilă Horia. Después de la instauración del comunismo en Rumanía, decidió exiliarse al extranjero, por no compartir la misma ideología. Primero, dirigió sus pasos hacia América Latina y vivió algunos años en Argentina; posteriormente, eligió Francia como país de destino, para que, más tarde se instalase en España para el resto de su vida. Nació en 1915, en Rumanía; por lo tanto celebramos el centenario de su nacimiento.
En España desarrolló una amplia actividad docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Madrid y fue uno de los más prolíficos autores rumanos en el exilio, galardonado con varios premios por su intensa labor artística.
A pesar de que la obra de Vintilă Horia se ha estudiado, analizado y reanalizado desde la caída del comunismo en Rumanía, pensamos que es importante recuperar otros testimonios que no se han examinado hasta la fecha. Por consiguiente, nos proponemos sacar a luz informaciones inéditas que se publicaron en uno de los periódicos más importantes de los exiliados rumanos, "Carpații", que se editó por varias décadas en Madrid y cuyo fundador fue el poeta Aron Cotruș.

Palabras clave: exilio, Rumanía, España, Vintilă Horia, prensa

Introducción

Al celebrarse este año el centenario del nacimiento de uno de los más notables y valiosos intelectuales rumanos exiliados durante el régimen comunista, nos propusimos sacar a luz una parte de la actividad de Vintilă Horia[1] que es menos conocida, la de periodista y colaborador de uno de los periódicos rumanos más longevos que se editó en

[1] La bibliografía sobre la actividad y la obra de Vintilă Horia es impresionante. Seleccionamos, sin embargo, algunos títulos: Marilena Rotaru. 2002.*Întoarcerea lui Vintilă Horia.*Bucureşti. Editura Ideea; Cecilia Latis. 2003.*Arhitecturi paralele: Marguerite Yourcenar-Vintilă Horia*. Suceava. Editura Universității din Suceava; Georgeta Orian. 2008.*Vintilă Horia: un scriitor contra timpului său*. Cluj-Napoca. Editura Limes; Gheorghina Adina Lemnian. 2009.*Vintilă Horia, Nefericitul fericit.* Oradea. Editura Didactica Militans; Pompiliu Crăciunescu. 2011.*Vintilă Horia: transliteratură și realitate.* București. Editura Curtea Veche; Crenguța Gânscă. 2011. *Vintilă Horia: Al zecelea cerc: Eseu despre o trilogie a exilului*. Cluj-Napoca. Editura Dacia; Cristian Radu. 2011. *Vintilă Horia sau vocația totalității.* Cluj-Napoca. Editura Accent; Renata Georgescu. 2014. *L'image de la Roumanie chez Vintilă Horia, Petru Dumitriu et Paul Goma.* Cluj-Napoca. Casa Cărții de Știință.

Madrid, "Carpații". Este periódico de ideología legionaria fue fundado en 1954 por un grupo de intelectuales rumanos que se exiliaron en España tras la instauración del comunismo en Rumanía, entre ellos, el poeta Aron Cotruș, que fue director de la misma hasta su fallecimiento en 1961; después, el que se encargó de editar el periódico fue Traian Popescu. El último número de la revista es del año 1990, que coincide con el fin de la dictadura comunista en Rumanía.

Vintilă Horia y "Carpații"

El presente artículo se centra en dos aspectos: por un lado, en las contribuciones de Vintilă Horia en las páginas de la revista, y, por otro, en las reseñas que se hicieron a sus libros. Tras la lectura de los artículos, pudimos comprobar que el tema político y el histórico prevalecen en los artículos que firmó Vintilă Horia en "Carpații".

Artículos

Como la colección del periódico es incompleta[2], no tuvimos acceso a todos sus números, por lo tanto, es posible que haya habido otros estudios firmados por el escritor. La primera mención que encontramos aparece en el número 2 publicado en 1977, en la sección "Note cu lexic potolit"[3], donde se anuncia la publicación de algunas páginas de las memorias de Vintilă Horia en las revistas del exilio, pero sin mencionar en cuál de ellas.

En el número 5-6 de junio-septiembre de 1977, se republica uno de los artículos firmados por Horia en el periódico español "ABC" del viernes 6 de mayo de 1977, titulado *¿Por qué han arrestado a Paul Goma?*, uno de los exponentes del exilio rumano. Se pone de manifiesto el sufrimiento de los rumanos bajo el duro régimen comunista y la audacia de Paul Goma por haber denunciado los horrores del régimen de Ceaușescu:

> "Y hace pocas semanas, el novelista rumano Paul Goma, junto con otros siete, ha dirigido a Pablo Kohut, firmante de la Carta de Praga, una misiva desde Bucarest en la que delata «la degradación programática» a la que está sometido el ciudadano rumano, dentro del marco al que llama «socialismo estalinista». […] Vivimos todos bajo el reino de la misma mentira. Miseria, caos económico, demagogia, inseguridad, terror, corrupción son las palabras que mejor definen lo que sucede en el espacio dominado por los rusos, pero también en un espacio libre, como dice Goma, dominado por un régimen socialista rumano, sin la presencia de las tropas soviéticas."[4]

Vintilă Horia insiste en que el Occidente debería intervenir para ayudar a los pueblos que estaban bajo el comunismo:

> "Este grito venido desde tan lejos, capaz de cortar nuestra digestión de occidentales satisfechos, es aterrador. […] Pero fueron los escritores checos y estos rumanos, casi desconocidos en España e Hispanoamérica, los que vienen a hablarnos ahora no de unos campos aislados en medio de la nieve siberiana, sino de países enteros transformados en «Gulags» nacionales, entre cuyas alambradas no ha quedado vivo ninguno de los principios defendidos, aprobados y firmados en Helsinki."[5]

[2] Pudimos consultar solamente los números publicados entre 1976 y 1990.

* En este artículo reprodujimos la ortografía usada por los autores de los artículo, por lo tanto, no hemos intervenido para actualizarla.

[3] N. S. G. 1976-1977."Note cu lexic potolit", en *Carpații*, Decembrie-ianuarie, anul XXII, nr. 2, p. 34.

[4] Vintila Horia. 1977."¿Por qué han arrestado a Paul Goma?", en *Carpații*, Iunie-iulie-august-septembrie, anul XXII, nr. 5-6, p. 39.

[5] *Ibídem.*

Además de la degradación humana, el autor menciona y pone de relieve la violencia contra los anticomunistas, los arrestos abusivos, los malos tratos contra tantos seres humanos:

> "La violencia (arrestos en los países donde el socialismo está en el poder, y en los otros bombas, secuestros, lenguaje de metralletas y pistolas) es el único que les queda, el único argumento."[6]

Como se enteró de que Paul Goma había sido detenido, pero no sabía cuál sería su destino, por medio de este impresionante artículo, Vintila Horia llama la atención de los occidentales sobre la situación grave en que vivían no solo los escritores sino todos los que no se conformaban con la doctrina comunista: "El escritor ha sido detenido y será probablemente expulsado por el Gobierno de su país considerado menos peligroso fuera que dentro según el sistema de los maestros soviéticos"[7]. A modo de conclusión, declara, muy convencido, que "un escritor no es sólo un cuerpo, sino, sobre todo, un espíritu al que nadie nunca pudo desterrar"[8]. Por lo tanto, aunque el régimen consiguió detener a Paul Goma, sus palabras llegaron al conocimiento del público a través de la carta que envió a Checoeslovaquia y no se podrán borrar de la memoria colectiva.

En uno de sus artículos formula algunas opiniones acerca de la situación de Italia después de la Segunda Guerra Mundial, que renació desde el punto de vista económico, pero que desde el punto de vista político experimentó bastantes altibajos. Después de 1963, el Partido Comunista conoció un importante resurgimiento, lo que supuso un periodo de ajetreo y violencia en la historia de Italia:

> "Am asistat apoi, la spectacolul oferit de o țară, guvernată în aparență de democrația creștină, dar dirijată în fond de Partidul comunist, aliat cu socialiștii și toate grupurile și grupulețele de stânga, mai mult sau mai puțin parlamentare"[9]. La sociedad italiana pasó por cambios radicales en la década de los 70, lo que hizo a Vintilă Horia declarar que "este astăzi o barcă în voia valurilor."[10]

En el artículo *De ce viitorul nu poate fi comunist?*, Vintila Horia presenta sus ideas acerca del comunismo y de su falta de vigencia en el futuro. Como los occidentales no vivieron bajo un régimen tan duro, no se podían imaginar las dificultades que tuvieron que afrontar los demás pueblos del este de Europa para sobrevivir, donde el individuo fue reducido a casi nada, se le menospreciaba y se le consideraba un ser sin importancia:

> "Cred că după șaptezeci de ani de decepții, cei care au trăit într'un asemenea regim și cei care-l privesc de departe, au putut să-și dea seama că două au fost greșelile fundamentale ale acestui regim, atât de perfect constituit sub formă de poliție ideologică. Dublă greșeală deci, practică și filozofică, în primul rând pentrucă nu-ți este permis să micșorezi și să umilești persoana umană, reducând-o la necesitățile ei economice și în al doilea rând, măcar promisiunile legate de pâinea zilnică trebuiau îndeplinite."[11]

Uno de los grandes errores de los comunistas fue el de promover un odio en relación con el pasado histórico, lo que supuso una gran ruptura cultural, un enajenamiento de la población y la instauración del terror: "Ura împotriva trecutului, adică a ceeace este mai bun

[6] *Ibídem.*
[7] *Ibídem.*
[8] *Ibídem.*
[9] Vintila Horia. 1978. "Italia în voia valurilor", en *Carpații*, Februarie-martie, anul XXIII, nr. 9, p. 3.
[10] *Ibidem.*
[11] Vintilă Horia. 1980. "De ce viitorul nu poate fi comunist", en *Carpații*, Octombrie-noiembrie, anul XXV, nr. 25, p. 7.

din efortul pe care un popor a fost capabil să-l dea lumii, e o altă oprelişte a fiinţei umane în faţa comunismului”[12].

Vintilă Horia presagió la caída del comunismo un decenio antes de que ocurriera, ya que redactó el artículo en 1980 y la larga etapa del comunismo finalizó en el 89. Confió firmemente en que los dos símbolos de aquel régimen totalitario, la hoz y el martillo, destruirían el gran imperio soviético:

> “Inutilitatea giganticului efort întrebuinţat cu scopul de a obţine ceeace s’a obţinut până acuma, adică să se trăiască mai rău decât înainte, reducând fiinţa omenească la numere şi statistici zoologice, va fi ciocanul care sparge imperiul comunist, sau secera care-l va tăia în bucăţi. Omul nu poate trăi gândindu-se cât de inutil este pe lume.”[13]

En dos ediciones de los periódicos conmemora a dos de sus amigos desaparecidos: el poeta Aron Cotruş, exiliado en España y fundador del periódico “Carpaţii”; y George Demetrescu, una de las personas más importantes de la comunidad rumana de la España de aquella época. Al evocar la personalidad de Aron Cotruş, Vintilă Horia se acuerda del momento en que lo conoció, en la redacción del periódico “Gândirea” de Bucarest. Lo que más le gustó de la obra del poeta fueron los poemas de su juventud: “[…] în special îmi plăceau versurile din tinereţe, pline de mister pământean, de legendă şi de noapte telurică”[14].

Después de la instauración del comunismo en Rumanía, los dos se exiliaron a países distintos, pero, aun así mantuvieron el contacto a través de cartas. Aron Cotruş se fue a España, mientras que Vintilă Horia dirigió sus pasos al otro lado del Atlántico y vivió por algunos años en Argentina. De vuelta a Europa, residió por cierto tiempo en Francia para que luego se afincara en España, donde volvió a encontrarse con Cotruş en Madrid:

> “[…] ne-am revăzut la Madrid, oraş în care s’au regăsit în acei ani ai dupărăzboiului, într’o permanentă polemică, Cotruş şi Busuioceanu, apoi Horia Stamatu şi cu mine, transformând capitala Spaniei într’un loc înalt de cultură românească. Scriam toţi patru în română şi spaniolă. […] A fost un timp creator, construit pe marginea durerii, vreau să spun pe marginea unui exil pe care-l visam scurt şi fecund. A fost fecund, însă lung şi tragic.”[15]

La idea del destierro desgarrador, largo y trágico la encontramos en las declaraciones de todos los exiliados rumanos, ya que, si algo les unió, en un exilio tan dividido por el egoísmo y la falta de cohesión y coherencia en tomar decisiones, fue el sentimiento de completo desarraigo y el echar de menos a sus lugares de origen.

Madrid se convirtió después de los años `50 en un verdadero polo de cultura rumana, con nombres tan importantes como Aron Cotruş, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, Horia Stamatu, George Uscătescu, al lado de otros que vivían en otras ciudades españolas: en La Laguna estaba Alexandru Ciorănescu; en Salamanca, Aurel Răuţă etc. Para Vintilă Horia, Madrid y España realmente significaron el segundo hogar, porque le brindaron la oportunidad de desempeñar una impresionante carrera docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Madrid, de revelarse como un gran escritor y periodista. Por eso, tan agraciadamente escribe que Madrid fue “una din acele oglinzi sufleteşti în care recunoşti propriul chip desenat pe alt chip mai mare şi protector, ajutor fără preţ în ore de disperare şi de dor”[16].

[12] *Ibídem*, p. 7.
[13] *Ibídem.*
[14] Vintila Horia. 1981. “Aron Cotruş în amintiri”, en *Carpaţii*, august-septembrie-octombrie-noiembrie, anul XXVI, nr. 30, p. 8.
[15] *Ibídem.*
[16] *Ibídem.*

A George Demetrescu, al que sus amigos cariñosamente llamaron Georgel, lo recuerda como el alma de la comunidad rumana de Madrid, una persona que se identificó con el destino de Rumanía, un bondadoso y un optimista por naturaleza:

> „În așa măsură se identificase cu persoana neamului românesc încât toți cei care o alcătuiau făceau parte dintr-o istorie generală, care e istoria unei țări, dar și dintr`o istorie particulară care era a economistului, a marelui funcționar de Stat, a omului politic, a marelui prieten, a binedispusului totdeauna, a optimistului, a creatorului de iluzii dar și de curente de inițiativă […]".[17]

En las páginas del periódico se difunde un artículo que Vintila Horia publicó en la revista "Ya" de Madrid, cuyo título es *Contra toda clase de imperialismo: el caso húngaro.* El autor exhibe brevemente la historia de Rumanía para contrarrestar las polémicas afirmaciones del redactor Ernesto Palla de que nuestro país solo existía desde 1859, a saber, desde hace tan solo 123 años. Vintila Horia hace hincapié en el número de habitantes de Transilvania, donde conviven varias nacionalidades, pero en que los rumanos son mayoritarios, 4 millones, en aquella época frente a 1,5 millones de húngaros. Recalca sobre los derechos de que todas las minorías siempre han disfrutado en Transilvania:

> "¿Y cómo explicar, en el marco de las mismas persecuciones, la existencia en la capital de Transilvania de una Universidad húngara al lado de la rumana? Y la existencia de escuelas, colegios, periódicos, editoriales etc., cuya simple presencia, hoy como hace cincuenta años, dan cuenta de una política de entendimiento entre la mayoría y las minorías, política típicamente rumana, y de la que han gozado no sólo los húngaros, sino también la minoría sajona de Transilvania, que nunca ha levantado quejas porque nunca ha pretendido insertarse en ningún sueño imperialista, como también las minorías ucraniana y rusa en Besarabia y Transnistria."[18]

El literato recalca sobre el hecho de que las intenciones de los húngaros de anexionar Transilvania a su territorio son completamente injustificadas:

> "[…] la presencia de los húngaros en Transilvania, presencia varias veces interrumpida sea por la conquista de Hungría por los turcos, sea por haber formado parte Hungría del imperio austriaco, ejerciendo de procónsules en Transilvania y no de ocupantes independientes, no justifica pretensiones abominables desde el punto de vista de la ciencia política del siglo XX y de un derecho de las gentes reconocido por todo europeo auténtico, desde los albores de la Edad Media, cuando las tribus húngaras vagabundeaban entre nosotros buscando una razón de ser que, según parece, no han encontrado todavía."[19]

Reseñas

En el número 5-6/1977 se promociona, en la sección "Ecouri", la publicación[20] de la novela *Dumnezeu s'a născut în exil*, escrita por Vintila Horia. En otra edición se reitera la importancia de la aparición[21] de la novela en la Editorial Carpații, que se encargó de traducirla del francés al rumano. En el número 10/1978 en la sección "Redacționale"[22] se incluye una breve mención sobre el libro de Vintila Horia, una reseña que no está firmada.

[17] Vintilă Horia. 1985."Georgel", en *Carpații*, ianuarie-februarie-martie, anul XXVIII, nr. 47, p. 7.
[18] Vintila Horia. 1982-1983."Contra toda clase de imperialismo: el caso húngaro", en *Carpații*, decembrie-ianuarie-februarie-martie, anul XXVII, nr. 36, p. 13.
[19] *Ibídem.*
[20] N. S. G. 1977. "Ecouri", en "*Carpații*, iunie-iulie-august-septembrie, anul XXII, nr. 5-6,p. 43.
[21] N. S. G. 1978. "Ecouri", en *Carpații*, februarie-martie, anul XXIII, nr. 9, p. 39.
[22] xxx. 1978. "Redactionale", en *Carpații*", aprilie-mai-iunie, anul XXIII, nr. 10, p. 24.

Se indica que la novela se publicó en rumano 18 años más tarde después del galardón con el premio "Goncourt" en Francia en 1960.

Una reseña más amplia se publica en el número 15/1979, en la que Nicolae Novac, en la sección "Pe marginea cărților" alaba la calidad literaria de la novela y menciona que solamente una persona que pasó por la traumatizante experiencia del destierro hubiese sido capaz de escribir semejante novela: "Romanul acesta […] nu putea fi scris decât de un alt exilat și poet, care el însuși a trăit pe toate portativele, durerea desțărării"[23]. Recomienda a todos los lectores del periódico "Carpații" y, no solo, que compren y que lean el libro, porque los exiliados se identificarán seguramente con el personaje Ovidio: "Mărturisim însă cu toată sinceritatea că nu găsim cuvintele calde de recomandare a acestui roman cititorilor însetați nu numai de o slovă românească aleasă, ci și de a retrăi, prin exilul lui Ovidiu pe plaiurile noastre de baștină, propriul nostru exil"[24].

En otro número de la revista, Nicolae Novac le dedica a Vintila Horia un epigrama, en el cual menciona el título de su novela más famosa:

> "Citind titlul, fac o constatare,
> Nespus de uluitoare și mare:
> N'am știut că Dumnezeu s'ar fi Născut;
> Știam că El a fost… dela Început"[25].

A modo de conclusión

Consideramos que es sumamente importante sacar a luz, aportar y ofrecer informaciones nuevas acerca de la actividad periodística de Vintila Horia para completar el perfil de este gran intelectual rumano. Sus preocupaciones por la historia, la verdad histórica y el futuro de Rumanía y de sus connacionales se reflejan no solamente en las páginas del periódico "Carpații", sino en toda su labor literaria y periodística. Su obra gozó de muy buena recepción en todos los países en que fue publicada, lo que es el mérito indiscutible del escritor y lo que da cuenta de la extraordinaria calidad de su producción literaria.

Referencias bibliográficas

Crăciunescu, Pompiliu. 2011. *Vintilă Horia: transliteratură și realitate*. București. Editura Curtea Veche.

Gânscă, Crenguța. 2011. *Vintilă Horia: Al zecelea cerc: Eseu despre o trilogie a exilului*. Cluj-Napoca. Editura Dacia.

Georgescu, Renata. 2014.*L'image de la Roumanie chez Vintilă Horia, Petru Dumitriu et Paul Goma*. Cluj-Napoca. Casa Cărții de Știință.

Latis, Cecilia. 2003. *Arhitecturi paralele: Marguerite Yourcenar-Vintilă Horia*. Suceava. Editura Universității din Suceava.

Lemnian, Gheorghina Adina. 2009. *Vintilă Horia, Nefericitul fericit*. Oradea. Editura Didactica Militans.

Orian, Georgeta. 2008. *Vintilă Horia: un scriitor contra timpului său*. Cluj-Napoca. Editura Limes.

Radu, Cristian. 2011. *Vintilă Horia sau vocația totalității*. Cluj-Napoca. Editura Accent.

Rotaru, Marilena. 2002. *Întoarcerea lui Vintilă Horia*. București. Editura Ideea.

[23] Nicolae Novac. 1979. "Pe marginea cărților", en *Carpații,* Ianuarie-februarie, anul XXIV, nr. 15, p. 27.
[24] *Ibidem.*
[25] Nicolae Novac. 1980. "Sin título", en *Carpații*, Iunie-iulie-august-septembrie, anul XXV, nr. 24, p. 31.

Corpus

Horia, Vintila. 1977. "¿Por qué han arrestado a Paul Goma?", en *Carpații*, Iunie-iulie-august-septembrie, anul XXII, nr. 5-6, p. 39.
Horia, Vintila. 1978. "Italia în voia valurilor", en *Carpații*, Februarie-martie, anul XXIII, nr. 9, p. 3.
Horia, Vintilă. 1980. "De ce viitorul nu poate fi comunist", en *Carpații*, Octombrie-noiembrie, anul XXV, nr. 25, p. 7.
Horia, Vintila. 1981. "Aron Cotruș în amintiri", en *Carpații*, August-septembrie-octombrie-noiembrie, anul XXVI, nr. 30, p. 8.
Horia, Vintila. 1982-1983. "Contra toda clase de imperialismo: el caso húngaro", en *Carpații*, Decembrie-ianuarie-februarie-martie, anul XXVII, nr. 36, p. 13.
Horia, Vintilă. 1985."Georgel", en *Carpații*, Ianuarie-februarie-martie, anul XXVIII, nr. 47, p. 7.
N. S. G. 1976-1977. "Note cu lexic potolit", en *Carpații,* Decembrie-ianuarie, anul XXII, nr. 2, p. 34.
N. S. G. 1977. "Ecouri", en *Carpații,* Iunie-iulie-august-septembrie, anul XXII, nr. 5-6, p. 43.
N. S. G. 1978. "Ecouri", en *Carpații*, Februarie-martie, anul XXIII, nr. 9, p. 39.
Novac, Nicolae. 1979."Pe marginea cărților",en *Carpații*, Ianuarie-februarie, anul XXIV, nr. 15, p. 27.
Novac, Nicolae. 1980. "Sin título", en *Carpații*, Iunie-iulie-august-septembrie, anul XXV, nr. 24, p. 31.
xxx. 1978. "Redacționale", en *Carpații*, Aprilie-mai-iunie, anul XXIII, nr. 10, p. 24.

Elisa MORIANO MORALES
(Lectora MAEC-AECID);
RalucaVÎLCEANU
(Universidad del Oeste de Timişoara)

¡"Colóquele" la tilde a esta palabra!

Abstract: **("Place" the graphic accent correctly!)** People have the capacity to express each other by means of words. The knowledge of language and the correct usage of the norms of grammar and spelling imposed by the Academy reflect our image, etiquette and our level of culture and education. Sometimes, the wrong usage of words can lead to a misinterpretation of the message we want to transmit, as one of the most important characteristics of communicative competence is spelling. Therefore, learning and implementing spelling rules give a clear idea, coherence, intonation and meaning to our communication. Romanian native speakers find it difficult to learn the Spanish spelling norms (especially regarding the graphic accent) for the simple reason (we suppose) that in Romanian the graphic representation of the accent on paper is allowed solely to avoid confusion between words, forms or homograph variants. The present paper aims to highlight the evident importance and value of graphic accent in writing, and presents the causes of the difficulties of orthographic accentuation and the situations which impact and raise doubts and hesitation along the process of learning accentuation in Spanish.

Keywords: norm, writing skills, speaking skills, graphic accent, doubts

Resumen: Los seres humanos poseemos la capacidad de expresarnos por medio de las palabras. El conocimiento del idioma y la correcta utilización de las normas ortográficas y gramaticales impuestas por las Academias reflejan nuestra imagen, etiqueta, nuestro grado de cultura y educación. A veces, el mal uso que hacemos de la palabra puede provocar una defectuosa interpretación del mensaje que queremos transmitir, una de las características más importantes de la competencia comunicativa siendo la Ortografía. Por lo tanto, aprender y poner en práctica las reglas ortográficas nos permite ofrecer una idea clara, coherencia, entonación y significado a nuestra comunicación. Los nativos rumanos encuentran dificultades a la hora de aprender las normas ortográficas del español (sobre todo las del acento gráfico) por la sencilla razón (creemos) de que en rumano, la representación del acento en papel (la tilde) está permitida solamente para evitar la confusión entre palabras, formas o variantes homógrafas. El siguiente trabajo se propone poner en evidencia la importancia y el valor que adquiere la tilde al momento de escribir y presentar las causas de las dificultades de la acentuación ortográfica y las situaciones que tanto impactan y plantean dudas y vacilaciones a lo largo del aprendizaje de la tildación en español.

Palabras clave: norma, competencia escrita, competencia comunicativa, acento gráfico, dudas

La importancia otorgada al código ortográfico aparece ya en el *Discurso proemial de la orthographía de la lengua castellana* incluido en el primer tomo del Diccionario de autoridades (1726): «Una de las principales calidades, que no solo adornan, sino componen cualquier idioma, es la ortografía, porque sin ella no se puede comprender bien lo que se escribe, ni se puede percibir con la claridad conveniente lo que se quiere dar a entender».

Aunque su pronunciación sea distinta, una misma representación gráfica unifica la voz literaria de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Miguel Delibes.

Será en 1517 cuando aparezcan las primeras Reglas de Ortografía española bajo la autoría del humanista Antonio de Nebrija. En el siglo XVIII, durante el reinado de Felipe V, se crea oficialmente la Real Academia Española y en 1741 se publica la *Orthographía*

española, primera ortografía académica, en la que la etimología deja de ser el criterio fundamental y decisivo, y comienzan a ser tenidos en cuenta la pronunciación y el uso.

En esta Primera Ortografía el tratado número IX se titula "De los acentos y notas para la pronunciación" y decide entonces la Academia que por no hacer trabajosa la escritura, fijan reglas de ortografía. En esta Primera Ortografía no se habla de tilde, sino de nota de acento y de virgulilla y no se contempla la tilde diacrítica, pero sí se habla de la diéresis y de la rayita tendida que conforma la "ñ". Desde entonces se mantiene que a los monosílabos no se les pone la nota de acento.

Los acentos circunflejos (^) y graves (`) usados en el XVIII se perdieron para el español y el acento agudo (´), que es el que ha permanecido, ha ido cambiando sus normas hasta hoy en las 14 ediciones de la *Ortografía*. Veremos más adelante las innovaciones de la *Ortografía* de 2010 y su repercusión en los usuarios, lo que nos hará reflexionar sobre la norma y el uso de las tildes y por tanto, su problemática en la enseñanza del español como lengua extranjera.

En efecto, "El acento gráfico pertenece a nuestro sistema de escritura igual que las letras; significa también o ayuda a significar." (Carreter 2005, 56). Son las palabras de Fernando Lázaro Carreter que, en realidad, fueron las que nos animaron a elegir el tema, a iniciar y llevar a cabo el presente trabajo.

Y es que los seres humanos tenemos la capacidad de expresarnos por medio de las palabras. El conocimiento del idioma y la correcta utilización de las normas ortográficas y gramaticales impuestas por las Academias reflejan nuestra imagen, etiqueta, nuestro grado de cultura y educación.

La ortografía es la parte de la gramática que nos enseña a escribir correctamente las palabras. El dominio de la misma, habilidad básica para manejar la competencia de la lengua escrita, nos asegura la comprensión de lo que se lee y facilita la correcta interpretación de nuestros textos, de lo que queremos expresar.

Así, importante es el papel del profesor, que es el de enseñar, instruir, explicar para alcanzar determinados objetivos. Nuestra meta, como profesores, consiste en que nuestros alumnos sean capaces de poner en práctica los conocimientos y los conceptos que transmitimos en clase. Y en muchas ocasiones, los encargados de la formación desconocen la forma en que se produce el aprendizaje de esta habilidad ortográfica, no emplean las estrategias adecuadas o no saben cuáles son los contenidos indispensables que permitirían al aprendiz afrontar esta tarea con éxito. Es esta última la que nos interesa.

Por otro lado, aprender una lengua representa un esfuerzo que realizan las personas para comunicar, para descubrir una nueva cultura. Muy importante en el aprendizaje de una lengua extranjera es el conocimiento gramatical de la lengua materna o el de otras lenguas aprendidas anteriormente. Un alumno que no haya desarrollado ciertas capacidades y destrezas en la lengua materna, encontrará problemas en adquirirlas en la segunda. Se aprende mejor cuando se asocia con conceptos ya aprendidos, el aprendizaje significativo que se llama. Por ello, si es necesario conocer la gramática de la lengua materna para aprender la de una lengua extranjera, también es importante saber elegir el momento en el cual transmitimos unos conceptos nuevos para que el aprendizaje sea más efectivo.

Vamos a centrarnos en las dificultades y en las posibles causas de los errores de tildes en alumnos rumanos y nativos, para centrarnos después en ejemplos concretos que plantean dificultades en los alumnos rumanos.

La ortografía española es de las más sencillas y objetivas pero, para un alumno rumano, aprender y entender en las primeras clases/horas (como lo hacen muchos profesores) el uso del acento gráfico será una tarea bastante dificultosa.

Si nos detuviéramos, podríamos señalar que es muy diferente tener dificultades a la hora de colocar las tildes por motivos varios relativos a la problemática con la aplicación de las reglas de acentuación (como veremos más adelante), que por hacer un mal uso debido a la excusa de las redes sociales y los SMS.

Justificaciones como la inmediatez de los nuevos medios, la limitación de la caja de texto a 140 caracteres de los microblogging, la premura de contestar cuanto antes mejor ya sea a amigos o usuarios, la utilización del Smartphone. Así, es de elogiar el blog "Mis apis por tus cookies. Reflexiones insustanciales de una pandilla 2.0", en el que se defiende la corrección ortográfica por encima de Internet y de las redes sociales, además de que recomiendan enlaces con materiales dedicados a ello y manuales y diccionarios.

Los alumnos rumanos aprenden con mucha facilidad las reglas de acentuación, pero sobre todo, será más rápido, real y eficaz si ellos tienen unos conocimientos previos de gramática y vocabulario. La falta del caudal léxico hace que los alumnos no entiendan el significado de las palabras y, muchas veces, puede crear confusión y frustración. De ahí que las reglas de acentuación deben ser lo más lógicas y sencillas. Por ejemplo, puede resultar bastante difícil para un alumno principiante entender que, además de la función propiamente acentual de la tilde, existen otras funciones secundarias: la función prosódico-gramatical, la función diacrítica, la función tonal y la dierética (corresponde a la diéresis): *mi/mí, se/sé, cual/¿cuál?* (Casares 1951, 422). El proceso de enseñanza-aprendizaje será mucho más delicado y complicado, a veces imposible, si el alumno no tiene almacenados en su memoria conocimientos básicos, en este caso, por ejemplo, sobre el pronombre o sobre los tiempos verbales. Cualquier actividad debe partir de la competencia anterior que el alumno ha asimilado y tiene que estar de acuerdo con su progreso en el estudio.

Así, siguiendo el análisis cognitivo de tareas que propone Hoffman, se puede mostrar que para poder usar correctamente la tilde, además de conocer las normas vigentes del acento ortográfico, se requiere lo siguiente: diferenciar las clases de palabras; reconocer extranjerismos, diptongos, triptongos; identificar un tipo específico de hiato; determinar el número de sílabas de las palabras y poseer competencia grafemática. Si esta información es determinante para el empleo correcto de la tilde, su tratamiento en la formación de los estudiantes resulta obligatorio; y la forma y la profundidad con que se aborden estos temas deben ser tales que realmente permitan su uso efectivo al momento de tildar.

Otra dificultad que encuentran los nativos rumanos a la hora de aprender y poner en práctica las normas del acento gráfico se debe al hecho de que en rumano, la representación de la tilde está permitida solamente para evitar la confusión entre palabras, formas o variantes homógrafas. Por lo tanto, los alumnos, primero tendrán que distinguir el acento prosódico de la tilde y luego aprender las normas y entender que el uso de los acentos les ayudará a tener una correcta escritura, lo que es indispensable hoy en día.

Un día, en una página web encontramos un texto que nos dejó desconcertadas: "Y el acento... no complica el acento el español? Hay pocas palabras que violan el principio de los acentos, pero un americano que ve los acentos podría confundirse. El español sería más fácil de aprender si los acentos fuesen eliminados." Es este un fragmento sin los signos de puntuación y los acentos adecuados que refleja el grado de cultura y educación y que proyecta una mala imagen de la persona que lo escribió. Josefina Prado Aragonés

(Aragonés 201, 312-313) destaca algunas posibles razones de esta deficiente ortografía: la escasa importancia que se le concede a la pulcritud de la expresión lingüística, la mala influencia de los medios audiovisuales, el dominio de la imagen frente a la letra impresa y los avances tecnológicos de la informática.

Con el tiempo, se dan cuenta de que un problema tan sencillo como el de no poner la tilde se puede transformar en una mala interpretación y puede llegar a representar un problema mayor. En este contexto, nos parecen muy significativas y convincentes las palabras con las que Fernando Lázaro Carreter cierra el artículo *Telefonía sin tildes*, donde presenta con humor e ironía su opinión sobre el nuevo diseño de la compañía *Telefonica*, "así, monda de tilde": "no conviene echar los acentillos de unos a la mar, ni las paellas de otros a la basura." (Carreter 2005, 59).

A continuación, intentaremos sistematizar, describir y explicar el origen de los principales y más habituales errores cometidos por los estudiantes rumanos a la hora de aprender y poner en práctica las reglas de acentuación.

Así, ya citaba el profesor Tibor Berta en las actas del congreso ASELE del año 2000 que "Los hábitos lingüísticos de los usuarios de la lengua y la norma académica, sin embargo, no siempre coinciden exactamente, y en estos casos surge la duda de qué actitud debe mostrar ante estas discordancias el profesor de E/LE." Y hacía referencia al empleo del acento gráfico en las mayúsculas y que frente a las recomendaciones normativas de la Academia, era habitual hacerle caso omiso. En este caso, consideramos que ya en la actualidad es impensable ver textos de enseñanza de español que no respeten esta norma, ya que la *Ortografía* de 2010 dice: "puesto que la mayúscula y la minúscula son únicamente distintas realizaciones de un mismo grafema, no existe motivo alguno por el que las palabras escritas en mayúsculas deban recibir distinto tratamiento en lo que al uso de la tilde o de la diéresis se refiere. Las reglas de aplicación de ambos diacríticos rigen para todas las palabras, con independencia de la forma en que estén escritas". (RAE 2010, 448).

De este modo, en el año 2013, el periódico ABC muestra el titular de "«Solo» y «este» siguen con tilde dos años después de desaconsejarlo la RAE", en el que se puede leer al mismo tiempo que la «propuesta normativa» de acentuar mayúsculas sí se está aplicando de forma generalizada, según reconoce el académico Salvador Gutiérrez. Ordóñez especificaba que "consejos" como los de suprimir la tilde diacrítica en el adverbio "solo" o en los pronombres demostrativos, "hay autores que lo siguen y otros no"; es más, hay quienes "exigen" continuar con la costumbre de poner el acento. En definitiva, no se está faltando a la regla, pero genera una problemática en la enseñanza del español.

Junto con los anteriores hay otros casos que siguen generando controversias: el de la supresión de la tilde diacrítica en la conjunción disyuntiva *o* escrita entre cifras y también hay que resaltar que desde 1999 se eliminó la tilde en palabras con diptongos o triptongos ortográficos: *guion, truhan, fie, liais,* independientemente de cuál sea su articulación real.

Y es que uno de los principales problemas que aparece, tanto en el caso de los nativos como en el de los rumanos, a la hora de aplicar las reglas de acentuación puede ser el de no distinguir la sílaba tónica de las palabras. Una muy buena solución nos ofrece el trabajo de Díaz Torregrosa, que presenta una nueva regla que "puede servir no solo para extranjeros sino también indistintamente para nativos para aprender cómo suenan las palabras aun sin haberlas oído nunca, ya que la regla enseña a identificar el golpe de voz a cualquier persona." (Díaz Torregrosa 2009, 4).

Otra cuestión es que los alumnos aprenden y entienden perfectamente que un monosílabo tónico que tiene la misma forma que un monosílabo átono se acentúa gráficamente para evitar la confusión. Además, estas palabras tienen significados diferentes y los alumnos logran en poco tiempo aprenderlos de memoria y llegan a distinguirlos sin problemas. Pero, como existen también monosílabos que no tienen un homónimo en la lengua, muchas veces los alumnos se equivocan y pueden aparecer errores en su escritura. Nos referimos especialmente al monosílabo *ti* que, por la memorización de las reglas, su aplicación de manera mecánica y la analogía con los demás monosílabos, los alumnos tienden a acentuarlo gráficamente.

Otro problema relacionado con la tilde aparece en el caso de los monosílabos *fue, dio, vio, fui* (y lo hemos notado no solamente en las producciones escritas de los extranjeros que aprenden el español sino también en las de los nativos o de los hablantes que poseen un alto grado de dominio de la lengua española). Como las formas de los verbos regulares que corresponden a la primera o tercera persona del singular del pretérito indefinido sí llevan tilde, los hablantes vacilan y por miedo a equivocarse, acentúan gráficamente estos monosílabos olvidándose de las reglas generales que habían aprendido.

Otro caso que puede crear confusión va representado por las palabras agudas y llanas acabadas en *s*. Si la *s* final va precedida de otra consonante, las agudas aparecen sin tilde y las llanas sí deben acentuarse gráficamente: *robots, tictacs, fórceps, cómics* etc. Son palabras comunes, habituales aunque un poco extrañas porque son una excepción a la regla.

Una de las grandes dificultades a las que también se enfrentan los alumnos rumanos es la tildación de las palabras compuestas. Hacemos referencia aquí a las palabras compuestas con guion, sin guion y a los adverbios acabados en *-mente*. Y recordamos lo dicho anteriormente relacionado con la necesidad de tener unos conocimientos previos, de pasar por una sucesión de estadios para conocer, entender y utilizar las normas con el fin de adquirir una buena competencia lingüística y comunicativa. Por lo tanto, los alumnos que no han adquirido una serie de herramientas gramaticales, léxicas y funcionales, que no conocen las estructuras morfológicas básicas, como por ejemplo la formación de los adverbios en *-mente* (a partir de la forma femenina del adjetivo), tampoco podrán entender las reglas y acentuar correctamente estas palabras.

También son habituales las confusiones que aparecen en la tildación de los plurales *jóvenes, exámenes, volúmenes* etc., sustantivos que en singular son palabras llanas, acabadas en *-n*, no acentuadas gráficamente y que, en plural, se transforman en palabras esdrújulas porque se produce un incremento del número de sílabas, cambiando la estructura acentual de la palabra.

Y tienen problemas con algunas excepciones sobre las reglas del acento ortográfico como el caso de espécimen y régimen, que son palabras esdrújulas y sus formas de plural, especímenes y regímenes, desplazan la tilde a las sílabas “ci” y “gi”.

Ante tantas reglas y la preocupación por un uso correcto de las tildes, proponemos la alternativa del profesor Roberto Veciana, que en un intento de mejorar la aplicación de las reglas, señala que solo hay dos tipos de palabras en español: 1. Las que acaban en vocal, *n* o *s*, cuya tendencia natural es ser graves. 2. Las que acaban en cualquier otra letra, cuya tendencia natural es ser agudas. Y son las palabras que violan su tendencia natural las que llevan tilde. Y, por supuesto, la tilde va allí donde manda el oído. El sistema que propone Veciana tiene evidentes ventajas sobre el actual. Solo requiere clasificar las palabras en dos grupos y saber cómo se pronuncian. El método convencional del mismo modo requiere

saber cómo se pronuncia, pero luego exige al estudiante clasificarlas en seis grupos: agudas acabadas en vocal, *n* o *s* (que llevan tilde); agudas acabadas en otra letra (que no llevan); llanas acabadas en vocal, *n* o *s* (que no llevan); llanas acabadas en otra letra (que sí llevan); esdrújulas (que sí) y sobresdrújulas (que también). Y para el método de Veciana las esdrújulas pueden acabar en cualquier letra, y por tanto pertenecer al grupo 1 o 2 indistintamente y como no siguen ninguna de las dos tendencias naturales, deben llevar tilde allí donde mande el oído. "Toda tilde es una infracción", dice Veciana.

Consideramos muy útil e interesante el trabajo *Un nuevo sistema de explicar la acentuación del español para extranjeros y nativos* que representa la Memoría del Máster de español como lengua extranjera de la Universidad de Granada en colaboración con el Centro de Lenguas Modernas y el departamento de Filología española, Granada, 2007-2008, Director: A. Martínez Baztán, una investigación que se acerca con mucha objetividad a la situación actual de la enseñanza de la ortografía, muestra las deficiencias de un sistema al que prestan atención, en la mayoría de los casos, solamente los profesores, presenta el fracaso escolar y ciertas soluciones necesarias para que los alumnos nativos o extranjeros entiendan el sistema español y la pronunciación de su acento. Considerando la tildación un asunto de etapas y no meramente de memorización de reglas y prescripciones normativas, los autores pretenden hacer una "reflexión sobre el acento para buscar la forma de presentarlo a los estudiantes de la manera más sencilla y lógica posible, tanto en su aspecto oral como en el escrito, para que no tengan que aceptarlo como algo impuesto y arbitrario." (Díaz Torregrosa 2009, 5).

Manual de acentuación del profesor Alberto Bustos, un manual con explicaciones detalladas y ejercicios para practicar. Otra propuesta en esta aventura es la de que las Academias señalen en su *Diccionario* dónde va el acento tónico de todas y cada una de las palabras polisilábicas.

Uno de los autores actuales es Daniel Gabarró, quien ha realizado un estudio del proceso mental sobre la adquisición de las reglas ortográficas basado en la programación neurolingüística. Finalmente, valoramos la iniciativa del publicista Pablo Zulaica con su proyecto "Acentos perdidos", que pega acentos ortográficos de cartón en aquellos signos públicos donde faltan y desde su misma web puedes descargar además tildes para imprimir, recortar y pegar allí donde faltan. Y si hay dudas a la hora de colocarlas, hay que ir directamente al tesoro que es el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la RAE y a *Las 500 dudas más frecuentes del español* del Instituto Cervantes, en su apartado "Sobre la acentuación".

Somos profesores y, como consecuencia, queremos que nuestros alumnos hablen bien, que aprendan a pronunciar y a escribir correctamente, que desarrollen las habilidades básicas para manejar la competencia de la lengua oral y escrita. Muchas veces, nos enfrentamos al desinterés y a la falta de motivación por parte de nuestros estudiantes. Por lo tanto, es nuestro deber encontrar los métodos adecuados, animar a nuestros estudiantes y fomentar su actitud dinámica y positiva hacia el aprendizaje y, sobre todo, no tener una actitud dominante y represiva delante de los errores que puedan cometer.

Por último, qué mejores propuestas para que "los trajes de las palabras resistan a los embates del tiempo", que inculcar y adquirir el buen hábito de la lectura, la motivación y pasión por la misma y la realización de dictados, grandes aliados en esta batalla.

Referencias bibliograficas

Alarcos Llorach, Emilio. 1981. *Fonología española*. Madrid: Editorial Gredos.

Alarcos Llorach, Emilio. 1999. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Alonso, Encina. 2012. *Soy profesor/a. Aprender a enseñar*. Madrid: Edelsa Grupo Didascalia.

Berta, Tibor. 2000. *Norma y uso en la clase de E/LE. Análisis de la norma académica y los libros de texto*. XI Congreso internacional de la ASELE, Zaragoza.

Bustos, Alberto. 2013. *Manual de acentuación*. Cáceres.

Carrasco, José Bernardo. 2004. *Una didáctica para hoy. Cómo enseñar mejor*. Madrid: Ediciones RIALP.

Carreter, Fernando Lázaro. 2005. *El nuevo dardo en la palabra*. Madrid: Alianza Editorial.

Casares, Julio. 1951. *Problemas de Prosodia y Ortografía, B.R.A.E., XXX*.

Díaz Torregrosa, Ada Isabel. 2009. *Un nuevo sistema de explicar la acentuación del español para extranjeros y nativos.* Granada: Aula de Profesores, Asociación.

Gabarró Berbegal, Daniel. 2010. *Buena ortografía sin esfuerzo con PNL: propuesta metodológica para docentes*. Bubok Publishing.

Gómez Torrego, Leonardo. 1998. *Gramática didáctica del español*. Madrid: Editorial Ediciones SM.

Instituto Cervantes. 2013. *Las 500 dudas más frecuentes del español*. Barcelona: Editorial Espasa Libros.

Prado Aragonés, Josefina. 2011. *Didáctica de la Lengua y la literatura para educar en el siglo XXI*. 2ª edición, Madrid: Editorial La Muralla.

Mesanza López, Jesús. 1992. *Taller de ortografía 2. Acentuación.* Cuarta edición. Madrid: Editorial Magisterio Español.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 2010. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Real Academia Española. 2000. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Real Academia Española. 2000. *Diccionario escolar de la Real Academia Española*. 2ª ed., 5ª imp., Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Real Academia Española. 1985. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.*, Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Real Academia Española. 1741. *Orthographía Española*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española.

Real Academia Española. 1726-1739. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Instituto de Investigación Rafael Lapesa.

Seco, Manuel. 1998. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. 10.ª edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Veciana, Roberto. 2004. *La acentuación española: nuevo manual de las normas acentuales*. Universidad de Cantabria.

Zulaica, Pablo. 2012. *Los acentos perdidos.* Editorial Debolsillo.

Fuentes electrónicas

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española.* 22.ª edición. Versión electrónica. http://lema.rae.es/drae/?val=super%C3%A1vit

Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas.* Versión electrónica. http://lema.rae.es/dpd/?key=

http://revista.academiamaestre.es/2011/01/escribir-correcto-la-importancia-de-la-ortografia/.

http://blog.lengua-e.com/2013/manual-de-acentuacion/

Patricia LUCAS
(Secciones bilingües del Ministerio de Educación de España, Liceo Teórico *Jean Louis Calderon* de Timişoara)

El lenguaje engañoso del vizcaíno: tópico y ficción en el entremés de Cervantes

Abstract: (The Misleading Language of *The Basque Impostor*: Topic and Fiction in Cervantes' Interludes). In the dramatic tradition of the Spanish Golden Age, the basque appeared as a comic character associated with some hyperbolic features, such as stubbornness, simplicity and innocence. When playing this role, one of the most identifier characteristics was his way of speaking. As their native tongue was Basque, he used a peculiar and awkward syntax speaking Spanish and his speech was full of irregularities according to Castilian rules. It was an eminently humorous character.
In the preface to his *Eight Comedies and Eight New Interludes*, Cervantes mentions this kind of characters he had seen represent Lope de Rueda. Some of these basque characters appear also in *Don Quixote* and in some Cervantes' plays, specifically in the interlude *The Basque Impostor*. However, in this case we are talking about a fake basque, an impostor, as the author tells us in the title of the work. Through a game of appearances, in which the true and the false is mixed, Cervantes uses in stage the humorous potential of the cliché and, at the same time, is able to question the reality of the literary topic. The basque in Cervantes' interlude is not stubborn, simple or innocent. Finally, it is not even basque.

Keywords: Cervantes, basque, interludes, Spanish Golden Age, theater

Resumen: En la tradición dramática del Siglo de Oro, el vizcaíno aparecía como un tipo escénico humorístico al que se asociaban una serie de características hiperbólicas, entre ellas la testarudez, la sencillez y cierta inocencia de carácter. En la escena, el rasgo identificador del personaje era su forma de hablar. Como su lengua nativa era el vasco, se ponía en su boca un castellano peculiar, torpe y con numerosas irregularidades sintácticas. Se trataba de un personaje eminentemente cómico.
En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes menciona estos tipos escénicos que él mismo vio representar a Lope de Rueda. Algunos de estos vizcaínos aparecen en el *Quijote* y también en el teatro cervantino, más concretamente en los entremeses. Sin embargo, se trata en este caso de un *vizcaíno fingido*, como ya nos avisa el autor en el mismo título de la obra. A través de un juego de apariencias, en el que se mezcla lo verdadero y lo falso, Cervantes consigue aprovechar escénicamente el potencial humorístico del tópico y a la vez cuestionar su vigencia. El vizcaíno del entremés no es testarudo, sencillo, ni inocente. Finalmente, ni siquiera es vizcaíno.

Palabras clave: Cervantes, vizcaíno, entremeses, Siglo de Oro, teatro

En la tradición dramática del Siglo de Oro, el vizcaíno aparecía como un tipo escénico humorístico al que se asociaban una serie de características hiperbólicas, entre ellas la testarudez, la sencillez y cierta inocencia de carácter. En la escena, el rasgo identificador del personaje era su forma de hablar. Como su lengua nativa era el vasco, se ponía en su boca un castellano peculiar, torpe y con numerosas irregularidades sintácticas. Se trataba de un personaje eminentemente cómico.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes menciona estos tipos escénicos que él mismo vio representar a Lope de Rueda. Algunos de estos vizcaínos aparecen en el *Quijote* y también en el teatro cervantino, más concretamente en los entremeses. Sin embargo, en este último caso se trata de un vizcaíno fingido, como ya nos

avisa el autor en el mismo título de la obra. A través de un juego de apariencias, en el que se mezcla lo verdadero y lo falso, Cervantes consigue aprovechar escénicamente el potencial humorístico del tópico y a la vez cuestionar su vigencia. El vizcaíno del entremés no es testarudo, sencillo, ni inocente. Finalmente, ni siquiera es vizcaíno.

1. El tópico del vizcaíno

En el Siglo de Oro el término *vizcaíno* equivale de manera general a vasco, con independencia de la provincia concreta de la que se hable. En el *Tesoro* de Covarrubias, publicado en 1611, se habla de Vizcaya como una «provincia de Cantabria». El estatuto legal, así como la delimitación física de estos territorios eran obviamente distintos a los actuales, pero lo que sí es posible encontrar en la época es una conciencia de la diversidad cultural hispánica. Esta convivencia de lenguas y culturas en la península ibérica, ha generado numerosas tradiciones, entre las cuales, las cómicas y teatrales no dejan de ser relevantes. Un ejemplo de este tipo de manifestaciones lo encontramos en la figura tópica del *vizcaíno,* que aparecía como personaje humorístico en el teatro áureo. El personaje podría relacionarse con la figura del *miles gloriosus* o con la del *servus* o criado pícaro de las comedias de Plauto. El hecho de que se le caracterice por un determinado modo de hablar también puede recordarnos a los arqueros escitas que aparecían en las obras de Aristófanes. En cualquier caso, se trata de uno de esos personajes tipificados y burlescos de los que suelen hacer uso las distintas tradiciones cómicas.

En la comedia *Tinelaria* de Torres Naharro, incluida en su *Propaladia* de 1517, encontramos uno de estos vizcaínos caracterizado de manera burlesca. La obra se desarrolla en el comedor de los criados de un cardenal. En un ambiente relajado y con tintes picarescos, cada uno de los personajes se expresa de manera diferente, imprimiendo a su lengua un acento local que busca ampliar el efecto cómico. En este caso, el vizcaíno es uno más dentro del conjunto de tipos lingüísticos que se dan cita en la obra.

> "VIZCAÍNO: Digo, hao,
> yo criado estás en nao,
> vizcaíno eres por cierto;
> mas juro a Dios que Bilbao
> la tiene mucho buen puerto." (*Tinelaria* vs. 75-79)

La lengua del vizcaíno se caricaturiza mediante el empleo de un hipérbaton exagerado que lleva al solecismo. Se impone a la frase un orden extraño que dificulta su comprensión, así como una peculiar realización de las conjugaciones. Generalmente se produce la confusión entre la primera y la segunda persona. Se trata de una caracterización tópica que busca el efecto cómico y que se convertirá en rasgo identificador del personaje. En el *Libro de todas las cosas,* Quevedo expone las características de este particular modo de hablar convertido en tópico escénico en el Siglo de Oro: "Si quieres saber Vizcaíno trueca las primeras personas en segundas con los verbos y cálate Vizcaíno, como Juancho quitas lenguas, buenos andas Vizcaíno; y de rato en rato su Juangoicoa." Estas convenciones lingüísticas identifican al tipo caricaturesco, reconocible así en el mismo momento en el que interviene en escena. El peculiar modo de hablar se asocia además a una serie de rasgos de carácter fijos: simpleza, inocencia, facilidad para el enfado y la cólera, valor y orgullo de nobleza e hidalguía. El hecho de tratarse de un personaje convencional y fácilmente identificable lo convirtió en un elemento popular en las piezas de teatro breve, en las que la propia extensión de la obra no da lugar para el desarrollo de caracteres complejos.

El mismo Cervantes, cuando recuerda las representaciones que vio en su juventud señala la presencia de este tipo de personajes. En el prólogo a sus propios textos dramáticos evoca los tiempos de Lope de Rueda, cuando el teatro se hacía sin adornos ni tramoya, solo con una manta vieja. Las comedias representadas entonces «aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.»

Ya en aquellos tiempos la figura del vizcaíno era un tópico humorístico y literario. Este personaje tipificado aparece también la *Tercera parte de la tragicomedia Celestina* (1536) de Gaspar Gómez, una de las obras que siguen la estela de la literatura celestinesca o en la *Comedia Rosabella* (1550) de Martín de Santander. En ambos casos, nos encontramos con un mismo antropónimo para designar al personaje: Perucho. El diminutivo, con la típica terminación euskera *-utxo*, se convertirá en uno de los elementos recurrentes para identificar al personaje. El tópico se recrea en distintas obras y géneros y no se limitará a la literatura peninsular, de hecho encontramos la figura del vizcaíno en los Villancicos de la Asunción de 1685 de Sor Juana[1].

En la época de Cervantes este personaje tipo es bastante popular y como el mismo autor deja ver en su prólogo al hablar de Lope de Rueda, se trata de un elemento con gran capacidad cómica y caricaturesca. No es de extrañar que en el *Quijote* también aparezca una de estas figuras. Se trata de ese famoso vizcaíno con el que se enfrenta el hidalgo, dejando las espadas en alto al final del octavo capítulo de la primera parte. Cuando ambos personajes se encuentran, la caracterización del vizcaíno responde de manera bastante cercana a los tópicos teatrales.

> "se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, desta manera:
>
> —Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.
>
> Entendióle muy bien don Quijote, y con mucho sosiego le respondió:
>
> —Si fueras caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura.
>
> A lo cual replicó el vizcaíno:
>
> —¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa." *(Quijote* I, cap. 8)

El vizcaíno del *Quijote* mezcla las conjugaciones verbales, su sintaxis es confusa y en su carácter se muestra colérico y rápido para la pelea. Destaca además su enfática reivindicación de su condición de hidalgo. Este hecho, ligado generalmente al tipo del vizcaíno, se relaciona con una cuestión legal del momento, la de la *hidalguía universal* vasca. Ya en la época, regían en el País Vasco determinados fueros y normas que no se aplicaban en el resto de la península. Entre ellas se encuentra aquella que reconocían derechos de hidalguía a los que acreditasen su origen y antepasados vascos. Este hecho legal se relaciona con el énfasis que el personaje típico del vizcaíno suele emplear para defender

[1] Para ampliar referencias y datos sobre la figura del vizcaíno en el Siglo de Oro: Herrero García, M., 1966. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos. Ynduráin, F., 1951. *El tema del vizcaíno en Cervantes*, en *Anales Cervantinos*, I (337-343).

su condición noble. El vizcaíno del *Quijote,* que se define como caballero e hidalgo, es buen ejemplo de este hecho.

También en su forma de hablar el personaje responde al tópico con su "mala lengua castellana y peor vizcaína". A la vista de esa expresión, podríamos pensar que Cervantes desacredita aquí la forma de hablar del vizcaíno. Sin embargo, como es habitual en su prosa, la ambigüedad está servida. En la segunda parte del *Quijote,* al reflexionar sobre la conveniencia de que cada poeta se exprese en su idioma, se hace una mención explícita a este particular lenguaje. Lo equipara a otros, como el alemán o el castellano, y lo considera igualmente adecuado para la poesía. Como ocurre en todo el *Quijote,* no es fácil decidir si se trata de una impostura para hacernos sonreír o si realmente Cervantes se toma tan en serio una forma de hablar que desde el principio fue eminentemente cómica:

> "todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya (*Quijote* II, cap. XVII)."

2. *El vizcaíno fingido*

El hidalgo Azpeitia del *Quijote* no es el único vizcaíno que Cervantes hace aparecer en sus obras. Al tratarse de un tipo cómico fundamentalmente teatral, no es de extrañar que también se de cabida al tópico en la producción dramática. Es en uno de los entremeses donde nos encontramos con esta figura de una manera más clara y con un papel de mayor importancia. Al tratarse de piezas breves, representadas en los entreactos de las comedias, los entremeses tienen que recurrir a fórmulas muy condensadas. Por las propias condiciones del género, este tipo de teatro era idóneo para la utilización de personajes codificados y fácilmente reconocibles, "vienen a ser personajes-símbolo o tipos, caracterizados por su actividad, profesión, situación social, manías, defectos, etc." Las gentes que acudían al corral de comedias "los reconocían rápidamente y los relacionaban con una serie de historias (cuentecillos) y configuraciones mentales heredadas" (de Miguel 1991, 697 y 708). El vizcaíno del entremés cervantino, en su presentación frente al público, responde perfectamente a las convenciones del tópico. Solórzano lo describe haciendo casi una definición de la figura tipo del vizcaíno en el teatro del Siglo de Oro.

> "para decir verdad, él es un poco burro y tiene algo de mentecato; y añádese a esto una tacha, que es lástima decirla, y es que se toma algún tanto, un si es no es del vino; pero no de manera que de todo en todo pierda el juicio, puesto que se le turba; y, cuando está asomado, y aún todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegría y liberalidad: da cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide […] porque es amigo de damas, y aquí le desollaremos cerrado como a gato."

Mostrando las características del personaje, el pícaro Solórzano pretende hacer creer a dos prostitutas, Cristina y Brígida, que podrán engañarle dándole gato por liebre con dos cadenas de metal, una falsa y otra verdadera: "SOLÓRZANO: […] cómo él es mentecato y algo borrachuelo yo se la quiero llevar [la cadena falsa] y darle a entender que es suya." Lo que el público sabe, y Solórzano no les cuenta a las mujeres, es que en realidad son ellas las que están siendo burladas. Solórzano y Quiñones pretenden engañar a estas mujeres, para ello uno de los dos se hará pasar por vizcaíno. Las dos jóvenes, creyendo que pueden reírse de la simpleza del personaje, no se darán cuenta de que son ellas las que están siendo

engañadas. Creer en los tópicos, en este caso en la idea común de la simplicidad de los vizcaínos, lleva a engaño. Como es habitual en toda la producción cervantina, se desdibujan las fronteras entre ficción y realidad. Las dos mujeres se creen que Quiñones es vizcaíno precisamente porque su comportamiento se ajusta a una ficción, la del personaje tópico de las representaciones teatrales.

En la elaboración del engaño, Solórzano y Quiñones cuidarán que todos los aspectos de su puesta en escena correspondan a las convenciones del vizcaíno típico. La ficción les parecerá real a las dos mujeres precisamente porque se ajusta a las normas del teatro. El personaje de Quiñones es caracterizado como vizcaíno mediante la alusión a tres de los elementos básicos del tópico: la testarudez, la afición a la bebida y la utilización de esa extraña lengua con se había codificado en las tablas el castellano hablado por los vascos. Para reforzar la cabezonería del personaje, Solórzano recurrirá en varias ocasiones al apelativo de *burro.* La animalización del personaje lo degrada a los ojos de las dos mujeres que pretenden sacar ventaja de su supuesta mayor astucia.

1. "[...] vendrá acá nuestro burro, que le llevo yo por el naso, como dicen, y a dos idas y venidas, se quedará usted con toda la cadena."
2. "[...] entonces vuestra merced me dará los diez escudos, harála una regalía al borrico y se quedará con ella."
3. "Pues, como nuestro burro está a la puerta de la calle, quiero ir por él; vuestra merced me lo acaricie, aunque sea como quien toma una píldora."

La afición a la bebida, y el supuesto estado de embriaguez en el que se encuentra el vizcaíno, servirán también para presentarlo como un ser susceptible de ser engañado. Sin embargo, la peculiar lengua en que se expresa Quiñones, hará que la presencia de Solórzano como traductor sea imprescindible. El equívoco y el humor están servidos en la medida en que mientras las dos mujeres piensan que Solórzano las ayuda a entender al vizcaíno, los espectadores, o lectores, sabemos que en realidad las está embaucando. El personaje no las ayuda a entender la realidad que ellas creen tener delante, la realidad del vizcaíno, sino que con su presencia Solórzano está recreando la ficción de un tópico con el que pretende engañarlas.

"QUIÑONES: Vamos, que vino que subes y bajas lengua es grillos y corma es pies; tarde vuelvo señora. Dios que te guárdete.
SOLÓRZANO: ¡Miren lo que dice y verán si tengo yo razón!
CRISTINA: ¿Qué es lo que ha dicho señor Solórzano?
SOLÓRZANO: Que el vino es grillo de su lengua y corma de sus pies; que vendrá esta tarde y que vuestras mercedes se queden con Dios."

En el montaje de este engaño, así como en la construcción del personaje de Quiñones, la peculiar lengua del vizcaíno ocupa un papel protagonista. A diferencia de las obras cómicas en las que el personaje tópico aparecía directamente, como si fuera real, en el entremés cervantino asistimos a su puesta en escena. El vizcaíno típico no representa a nadie, no es la trasposición de una forma de ser real, sino que se trata de una convención escénica que los propios personajes del entremés utilizan para engañarse unos a otros. La lengua del vizcaíno suena tópica, falsa, teatral, como probablemente lo fue siempre, ya que se trata de una creación escénica. La diferencia es que ahora no se pretende que esa teatralidad represente lo real, sino que ya se nos muestra como una construcción falsa, como un engaño. Cervantes aprovecha así todo el potencial humorístico que este tipo de expresión tenía en la época sin preocuparse por la posible verosimilitud del tópico. A fin de cuentas, lo

que él está poniendo sobre las tablas es ya una representación, de manera que la forma de hablar y las reacciones de sus personajes pueden ser completamente teatrales.

> "QUIÑONES: Vizcaíno, manos béseme vuestra merced, que mándeme.
> SOLÓRZANO: Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced, y que le mande.
> BRÍGIDA: ¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo a lo menos, pero paréceme muy linda."

La complicada sintaxis del vizcaíno, sus solecismos y sus errores gramaticales ya no son muestra de una falta de habilidad para expresarse en castellano. Al contrario, se han convertido en una muestra de la pericia de Quiñones a la hora de remedar la forma tópica de hablar de los vizcaínos en el teatro. El hecho de que las mujeres no entiendan lo que el vizcaíno dice no evidencia las carencias de expresión del personaje, como ocurría en otras versiones del tópico. Por el contrario, se convierte en la muestra de que son ellas las que no comprenden lo que está pasando. Su falta de habilidad para entender al vizcaíno es la muestra de su poca pericia, la prueba evidente de que son ellas las que están siendo engañadas.

> "QUIÑONES: Dulce conmigo, vino y agua llamas bueno; santo le muestras, esta le bebo y otra también.
> BRÍGIDA: ¡Ay Dios, y con qué donaire lo dice el buen señor, aunque no le entiendo!"

Cervantes emplea la figura del vizcaíno y pone en escena el tipo humorístico con todas sus características habituales. Sin embargo, al incluir un engaño dentro de la obra, un teatro dentro del teatro, las lecturas directas y simplificadoras del tópico quedan desmontadas. Se trataría de una especie de trampantojo, metateatro o *role-playing* en palabras de Ebersole. La singularidad está en que también dentro del teatro "el personaje puede fingir ser otro" (Villarino 2006, 909). A pesar de su brevedad, podemos pensar en dos piezas o planos de realidad dentro de *El vizcaíno fingido* "la «pieza» interna -un engaño *puesto en escena*- se presenta «cortada» en varios segmentos que se alternan con la pieza/marco, por lo cual se producen frecuentes rupturas y pasajes de uno a otro nivel de ficción» (Balestrino 2006, 834). Se crea así una profundidad de campo, una ilusión óptica. "Al público se le pide abandonar su posición de «espectador», exigiéndole participar" (Díez Borque 1972, 119).

Los que asistimos a estas dos representaciones, una dentro de la otra, nos convertimos en cómplices de Solórzano y Quiñones. Conocemos el engaño y sabemos así que la figura del vizcaíno que vemos sobre las tablas es falsa. La pieza se organiza en dos planos y termina cuando la separación entre ambos se diluye. El Alguacil, un personaje exterior a la acción como los propios espectadores, evidencia el desmontaje de esos planos ficcionales y da lugar al desenlace (Flecniakoska 1971, 19). Las mujeres salen del engaño cuando se dan cuenta de que lo que ellas creían que era la realidad, es decir, la figura del vizcaíno, no es más que un tópico teatral y literario. Como es común en la obra cervantina, se produce una conexión entre vida y literatura, de manera que la ficción se nutre de las interferencias entre una y otra (Riley 1962, 76).

Esta forma de presentar los tópicos y los estereotipos los cuestiona y en muchos casos los desactiva. En el caso de este entremés, no será solo la figura del vizcaíno la que se vea así presentada. El ambiente de ficción y apariencia que se crea dentro de la obra apunta también a la consideración y el trato que se da a las dos mujeres, cuya vida alegre se insinúa en varias ocasiones: "no en balde tiene vuestra merced fama de la más discreta dama de la corte". No son obvios los motivos por los que Cervantes ha hecho aparecer en un mismo

entremés dos temas tan diferentes como son la prostitución y los tópicos sobre regiones y nacionalidades. Algunos autores apuntan a cierta relación en lo que se refiere a la falta de capacidades lingüísticas: "así como el vizcaíno «no sable hablar», las alegres «no saben leer»" (Balestrino 2006, 838).

Quizá resulta más evidente el proceso paralelo de desmontaje del tópico que se da en ambos casos. Según la literatura misógina y antifeminista de la época, eran proverbiales las capacidades de la mujer para el embuste y el engaño. Sin embargo, en este caso, las engañadas son ellas. El tópico se ha dado la vuelta. Como en el caso del vizcaíno, la obra parece apuntar al componente de ficción que llevan en sí todas estas opiniones asumidas como verdades. Este intento de "mostrar el revés del tapiz y lidiar con el lugar común" (Asensio 1973, 187), pone en relación el tratamiento que se da en el entremés al tema de la mujer y al del vizcaíno. Si él puede tener ingenio cuando quiere, también ellas, a pesar de su profesión, pueden afirmar que su hogar es un ejemplo de orden y limpieza.

> "QUIÑONES: Burro el diablo; vizcaíno ingenio queréis cuando tenerlo.
> BRÍGIDA: Ya le entiendo; que dice que el diablo es el burro; y que los vizcaínos, cuando quieren tener ingenio, le tienen.
> SOLÓRZANO: Así es, sin faltar un punto.
> SALE CRISTINA
> CRISTINA: Bien puede beber el señor vizcaíno, y sin asco; que todo cuanto hay en esta casa es la quintaesencia de la limpieza."

Solo al final de la obra, cuando se desmonten los distintos planos de ficción, las mujeres tendrán que enfrentarse a la carga que los lugares comunes y las opiniones tópicas hacen caer sobre ellas. Cristina teme lo que pensará el Corregidor cuando se entere del caso, del engaño al que ella y su amiga han sido sometidas: "tiene de mí tan mal concepto, que ha de tener mi verdad por mentira y mi virtud por vicio." A diferencia del paréntesis que ha supuesto el entremés, la realidad viene cargada de tópicos y prejuicios, menos teatrales y más difíciles de llevar encima. Su irrupción en la escena produce el desenlace y termina con la figura del vizcaíno. Consumado el engaño y destapado el enredo, el personaje vuelve a hablar claro. Cuando el vizcaíno se expresa correctamente "la risa aumenta y la burla acaba" (Casalduero 1966, 203).

> "QUIÑONES: Ahora sí que se puede decir a mi señora Cristina; mamóla una y cien mil veces.
> BRÍGIDA: ¿Han visto qué claro habla el vizcaíno?
> QUIÑONES: Nunca hablo yo turbio si no es cuando quiero".

A pesar del engaño, el desenlace no es amargo. El entremés tiene un final festivo y los cuatro personajes se ríen de la burla y de la ignorancia de las dos mujeres, incluso ellas mismas lo hacen. La broma no ha sido pesada. La pieza es un buen ejemplo de la ironía cuya importancia en la producción cervantina han señalado, entre otros, autores como Zimic (1992).

> "CRISTINA: Ahora bien, yo quedo burlada y, con todo esto, convido a vuestras mercedes para esta noche."

Cervantes cierra así esta pequeña pieza en la que aprovecha la rapidez comunicativa de los personajes tipificados y a la vez que es capaz de cuestionar los tópicos que conllevan. Haciendo que unas ficciones se inserten en otras, el entremés es capaz de poner en evidencia la escasa realidad de los lugares comunes.

> "La dramaturgia de Lope, su fórmula nueva, supone una captación de modelos, de comportamientos sociales y de estereotipos. Creemos que Cervantes mantiene, en general, una actitud de rechazo hacia estos." (Palacios 1991, 682-638).

En un teatro, como el barroco, donde los personajes y las acciones solían apoyar las corrientes de pensamiento dominantes (Maravall 1975), Cervantes consigue sembrar la duda sobre los lugares comunes asumidos como verdades. Incluso en un género tan breve como el entremés, el autor es capaz de crear una distancia suficiente con los tópicos y generar así escepticismo y una cierta ironía. El título de la pieza, de manera aún más condensada, resume a la perfección esta idea, la falsedad o convencionalidad de este tipo teatral áureo: *El vizcaíno fingido*. ¿Acaso hubo alguno que no lo fuera?

Referencias bibliográficas

Asensio, Eugenio. 1973. *Entremeses,* en Avalle-Arce y Riley (coords.) *Suma cervantina*. Londres: Tamesis Book Limited.

Balestrino, Graciela. 2006. *Las alegres, avisadas y lectoras: El* Quijote *en* El vizcaíno fingido enParodi, A., D'Onofrio J., y Vila, J.D., (coords.) *El Quijote en Buenos Aires.* Buenos Aires: UBA.

Casalduero, Joaquín. 1966 ed. *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Madrid: Gredos.

Cervantes Saavedra, Miguel de. 1983 ed. *Entremeses*, edición de Spadaccini, N., Madrid: Cátedra.

Cervantes Saavedra, Miguel de. 1999 ed. *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías* F. Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia.

Cervantes Saavedra, Miguel de. 2006 ed. *Entremeses*, edición de Castilla, A. Madrid: Akal.

Covarrubias, Sebastián de. 1995ed. *Tesoro de la Lengua española o castellana,* edición de Maldonado, F.C.R. Madrid: Castalia.

Díez Borque, José María (dir.). 1972. *Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes*, en *Anales Cervantinos,* XI (113-128)

Flecniakoska, Jean Louis. 1971. *Valeur Dynamique de la structure dans les entremeses de Cervantes,* en *Anales Cervantinos,* X (15-22)

Maravall, José Aantonio. 1975. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica.* Barcelona: Ariel.

Miguel y Canuto, Juan Carlos de. 1991. *Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los entremeses cervantinos,* Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos.

Palacios Martínez, Feliciana. 1991. *Teoría y práctica teatral cervantinas,* Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos.

Quevedo, Francisco de. 2003. *Prosa satírica*, edición de Arellano, I. Madrid: DeBolsillo.

Riley, Edward C. 1962. *Teoría de la novela en Cervantes.* Madrid: Taurus.

Recoules, Henry. 1976. *Las cadenas del vizcaíno* en Anales Cervantinos, XV, pp. 249-256.

Torres Naharro, Bartolomé. 1990. *Comedias,* edición de D. W. McPheeters. Madrid: Castalia.

Villarino, Marta. 2006. *La metateatralidad en Entremeses de Cervantes y su reescritura* enParodi, A., D'Onofrio J., y Vila, J.D., (coords.) *El Quijote en Buenos Aires.* Buenos Aires: UBA.

Zimic, Stanislav. 1992. *El teatro de Cevantes.* Madrid: Castalia.

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA
(Universidad de Bucarest, Universidad de Santiago de Compostela)

Albores del pictorialismo y la écfrasis en dos estudios hispánicos de Leo Spitzer

Abstract: (Dawn of pictorialism and ekphrasis in two Hispanic studies by Leo Spitzer). Leo Spitzer (1887-1960), Austrian Romanist and Hispanist, published between 1951 and 1955 a series of articles whose pages laid the foundations of Comparative Literature and Interart Studies. Among them, we may point out "Garcilaso, Third Eclogue, 265-271 Lines" (1952) and "Lope de Vega's «Al Triunfo de Judit»" (1954), in which Spitzer stated two key concepts for the study of the "word-painting" in the context of the subsequent Literary criticism. While scholars located the modern definition of ekphrasis as "transposition d'art" in "The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar" (1955), the Austrian critic had already sketched a first definition in a previous article devoted to a Lope's sonnet. But the importance of Spitzer for the Comparative Literature and Interart Studies history is not limited, as it has been expressed by the scholars, to the bare attribution of the modern ekphrasis definition. As a result of the analyses based on the "philological circle" method, Spitzer ponders the salient features of literary Pictorialism, popularized by Jean H. Hagstrum afterwards. Such reflection is motivated by the close relationship observed between Garcilaso's pastoral poetry and the doctrine *ut pictura poesis*, which is crucial for understanding the development of the Arts in the Spanish Golden Age. Thus, this article aims to pay tribute to one of the most esteemed Romanists from the last century by means of the approach to those comparatist elements introduced by Spitzer through his two landmark studies on Garcilaso and Lope.

Keywords: Leo Spitzer, pictorialism, ekphrasis, *ut pictura poesis*, Spanish Golden Age.

Resumen: Leo Spitzer (1887-1960), romanista e hispanista austriaco, publicó entre 1951 y 1955 una serie de artículos en cuyas páginas asentó las bases del comparatismo interartístico. Entre ellos destacan "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271" (1952) y "Lope de Vega's «Al Triunfo de Judit»" (1954), en los cuales Spitzer enuncia dos conceptos clave para el estudio de la "pintura verbal" en el contexto de la crítica literaria posterior. Si bien los comparatistas localizan la definición moderna de écfrasis como "transposition d'art" en "The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar" (1955), el crítico ya había esbozado una primera definición en un trabajo anterior dedicado a un soneto lopesco. Pero la importancia de Spitzer para la historia de la Literatura comparada con las artes plásticas no se limita a la mera atribución de la definición moderna de écfrasis, como han venido expresando los especialistas. En razón del método fundamentado en la aplicación del "círculo filológico", pondera Spitzer los rasgos más destacados del pictorialismo literario, que Jean H. Hagstrum popularizará años más tarde. Dicha reflexión viene motivada por la estrecha relación observada entre la poesía bucólica de Garcilaso y la doctrina *ut pictura poesis*, crucial para entender el desarrollo de las artes en el Siglo de Oro. Así pues, este artículo pretende rendir homenaje a uno de los romanistas más destacados del siglo XX, con motivo del examen de los elementos comparatistas introducidos por Spitzer en estos dos estudios emblemáticos dedicados a Garcilaso y Lope.

Palabras clave: Leo Spitzer, pictorialismo, écfrasis, *ut pictura poesis*, Siglo de Oro.

La publicación en 1955 del artículo del romanista Leo Spitzer "The «Ode on A Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar" marca un antes y un después en la historia del comparatismo. El motivo de este cambio de rumbo dentro del estudio de las relaciones entre literatura y arte, configurado por las valiosas aportaciones de autores como Hatzfeld u Orozco Díaz en la primera mitad del pasado siglo, no es otro que la introducción de un concepto que jalonará la trayectoria de la Literatura comparada como disciplina. Hablamos de la écfrasis, una noción que, desde su irrupción en el marco de la crítica contemporánea,

ha sembrado la polémica; polémica que, lejos de haber quedado resuelta, sigue generando un profundo debate entre los investigadores[1].

Como sabemos, el célebre artículo de Spitzer vio la luz en la revista *Comparative Literature*, publicación emblemática en cuanto a aproximaciones interdisciplinares se refiere y foco de atención para los especialistas en la materia. Este dato es crucial para entender la fortuna que rápidamente alcanzó el sentido moderno que ofrece el autor de una figura de suma importancia para la tradición retórica[2]. Basta señalar que, sólo tres años después de la difusión del trabajo sobre Keats, es editado por la Universidad de Chicago, centro de referencia desde entonces del comparatismo, el estudio emblemático de Jean H. Hagstrum, titulado *The* Sister Arts*: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Dicho estudio es relevante por diferentes motivos, pero aquí lo destacamos por valerse de los conceptos de pictorialismo y écfrasis como instrumentos de crítica siguiendo el modelo propuesto.

Pero no será hasta la publicación en 1967 de "Ekphrasis and the still movement of poetry; or, *Laokoon* revisited", cuando Murray Krieger popularice, entre cuantos se sumaron a la revuelta contra el positivismo francés iniciada por Wellek y Remak en Norteamérica, la perspectiva interartística preconizada por el romanista[3]. Grant F. Scott no ha escatimado esfuerzos en señalar la tensión generada entre las definiciones clásica y moderna de écfrasis, si bien no duda en defender la utilidad del término acuñado por el austriaco para nombrar las descripciones de arte[4].

Pese a la defensa de los críticos norteamericanos, desde la recuperación y consiguiente redefinición de la écfrasis, afianzado posteriormente por Krieger y Emilie L. Bergmann, se abrió un debate en torno a la problemática de emplear un término clásico, cuyo sentido moderno no se corresponde ni con su etimología ni con su definición

[1] Así resume Grant F. Scott las diferentes definiciones de écfrasis entregadas por los especialistas: "Definitions of ekphrasis vary according to the particular argument to be deployed; hence, the universality of Saintsbury's version naturally differs from Wendy Steiner's more philosophical and abstract «the concentration of action in a single moment of energy» […] or Richard Lanham's aptly generic and technical «A self-contained description, often on a commonplace subject, which can be inserted at a fitting place in a discourse» […] Intent on demonstrating that literature uses the plastic arts as a formal model to create «stillness», or in his term, a «still movement» in its own temporal medium, Murray Krieger takes the mimetic path […], while C. S. Baldwin interested more in oratory and rhetoric, defines ekphrasis as «a form of Alexandrianism [...] [which] perverts description because it frustrates narrative movement» […] The elegant simplicity of John Bender's definition comes the closest to our purposes: «literary descriptions of real or imagined works of visual art»." (Scott 1996, s/p, n. 3).

[2] El estudio de la écfrasis más completo publicado hasta la fecha es el de Ruth Webb (2009). En él aclara y reprocha la investigadora algunos atropellos cometidos por la teoría literaria contemporánea con respecto a esta controvertida figura retórica. La écfrasis es, en efecto, el término que empleaban los retóricos griegos y bizantinos (—Teón, Hermógenes, Aftonio, Libanio, Nicolao, etc.)— para designar la descripción en términos generales.

[3] Para un estudio del enfrentamiento entre el modelo comparatista de las cátedras francesas y la perspectiva teórica norteamericana producida a mediados del siglo pasado, ver Vega Ramos y Carbonell (1998, 69-78).

[4] "Formally speaking, ekphrasis is any description which brings a person, place, or thing vividly before the mind's eye. But this definition is only useful if we are thinking in broad terms, or if we are invoking the rhetorical function of the word as set forth in Aphthonius's *Progymnasmata*, one of the earliest textbooks of prose style. For our purposes, ekphrasis can be understood as a means of citing one work of art within another, in Leo Spitzer's terms a way of reproducing "through the medium of words [...] sensuously perceptible objets d'art". In *The Sister Arts*, still one of the best introductions to literary pictorialism, Jean Hagstrum offers yet another, perhaps more empathetic definition: ekphrasis «refer[s] to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object»." (Scott 1996, s/p).

tradicional[5]. No obstante, lejos de reducirse tal debate a la mera discusión a favor o en contra del rigor terminológico, la polémica encubre motivaciones mucho más profundas que rara vez se han señalado.

No se trata únicamente de advertir, como así lo han hecho, entre otros, Graham Zanker (2004), Ruth Webb (2009), Alexandra Vrânceanu (2010) o Heinrich Plett (2012), que la definición moderna de écfrasis no se corresponde con la enunciación clásica del concepto[6]. Bien al contrario, hablamos de una discusión que enfrenta a tradición y modernidad, a quienes defienden una perspectiva historicista de los estudios literarios, haciendo hincapié en la importancia de la herencia retórica, cuando menos en el marco del comparatismo interartístico; y cuantos abogan por una mentalidad presentista, que se distancia sobremanera de los antiguos métodos poetológicos, comulgando así con un espíritu, sino comprometido, muy próximo al pensamiento posmoderno, el cual trata de evidenciar, como afirma Flor, "el impulso colonialista de la escritura por dominar lo visual" (2007, 68).

Webb y Vrânceanu, a la hora de revisar la evolución del término, han discutido las razones que llevaron a Spitzer a introducir un concepto que pertenecía a la tradición retórica, para designar, no la descripción en sentido general, tal y como la entendieron los antiguos tecnógrafos, sino "the poetic description of a pictorial or scuptural work of art." (Spitzer 1955, 207).

Con todo que las diatribas con respecto a lo defendido por los artífices de la teoría de la écfrasis están más que justificadas, no creo que sea productivo juzgar si la decisión de redefinir la figura retórica es o deja de ser abusiva; antes bien, lo que nos interesa aquí es entender y explicar cómo dicha redefinición era y es realmente necesaria, pues responde a un fenómeno literario —la descripción de obras de arte— que se remonta a Homero[7].

Tal vez lo correcto hubiese sido que la crítica contemporánea hubiese recuperado el concepto de *eikones* para nombrar cuanto hoy consideramos écfrasis. Pero de lo que no cabe duda, y a diferencia de la opinión de algunos especialistas contrarios a la validez de la literatura ecfrástica como género, es que la poesía transpositiva se ha cultivado en todas las épocas, llegando incluso, en aquellas caracterizadas por un mayor manierismo, a alcanzar una posición central dentro del sistema literario del periodo. En efecto, nos encontramos ante un género de pleno derecho, que no fue nombrado hasta la llegada de la modernidad, con motivo de la serie de artículos publicados por Spitzer sobre la materia.

A este respecto, debe precisarse que, al contrario de lo que se ha venido defendiendo, el crítico austriaco ya había empleado el término de écfrasis en razón de las descripciones

[5] Emilie L. Bergmann fue una de las primeras investigadoras en analizar de forma exhaustiva la écfrasis en el contexto de la poesía española en el ya emblemático *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979).

[6] Vrânceanu ha señalado acertadamente la connotación semiótica de la definición moderna de la figura retórica entregada por el romanista: "La définition de Spitzer ne part pas de l'étymologie de l'*ekphrasis* (description détaillée ou fragment transférable) et il ne fait pas référence aux figures de la rhétorique antique, comme l'hypotypose, l'*evidentia* ou l'*enargeia*. Tout au contraire, Spitzer donne une définition presque sémiotique du terme […] Le discours de Spitzer ne repose pas sur la rhétorique des sophistes, qui soulignaient que la description devait générer une image mentale dans l'esprit de l'auditeur. Pour Spitzer l'*ekphrasis* et premièrement la lecture d'une image, ou peut-être même d'une représentation, et sa traduction dans un autre medium." (2010, 232).

[7] James A.W. Heffernan defiende la utilidad del término écfrastico para designar el conjunto de obras que forman o incluyen descripciones de arte: "It is difficult if not impossible to talk about a literary mode unless we can agree on what to name it." (1991, 298). Asimismo, en su estudio *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* encontramos la definición en la que se apoya la mayoría de especialistas para definir la écfrasis: "verbal representation of visual representation." (1993, 3).

presentes en dos composiciones emblemáticas de Garcilaso y Lope[8]. Un par de años antes de la recepción del artículo de Keats, el crítico había sacado a la luz dos trabajos sobre la poesía española, en cuyas páginas ya había esbozado la definición de écfrasis como transposición de arte. Nos referimos a "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271" de 1952, y "Lope de Vega's «Al Triunfo de Judit»" de 1954, publicados en *Hispanic Review* y *Modern Language Notes*, respectivamente.

Pondera Spitzer en ellos no sólo la naturaleza de las transposiciones de arte, sino además los rasgos más destacados del pictorialismo literario. Estas primeras reflexiones estilísticas en torno a la literatura ecfrástica del Siglo de Oro, vienen condicionadas por la estrecha relación observada entre tales piezas de Garcilaso y Lope con la preceptiva *ut pictura poesis* renacentista. Destacan en especial estos dos estudios, rara vez tenidos en cuenta por los especialistas anglosajones —Webb, por ejemplo, únicamente los menciona—, por cuanto en dichas páginas se delinean algunos de los argumentos y elementos que los teóricos de la écfrasis desarrollarán con posterioridad: la especularidad como rasgo esencial de la figura retórica en cuestión y los rasgos estilísticos pictoriales que dan vida a la "pintura verbal" (*verbis depingere*), en el caso de la "Égloga III" de Garcilaso; la iluminación recíproca de las artes, la iconografía pictórica como fuente de inspiración literaria o la *enárgeia* y la iconicidad como razón de ser de la hipotiposis, en el contexto del poema lopesco.

Evidentemente, el interés que despertaba en Norteamérica la figura de Keats eclipsó por completo las investigaciones dedicadas por Spitzer con anterioridad a los poetas españoles. Algo tanto más comprensible cuanto que, a diferencia de las investigaciones acerca de las composiciones de Garcilaso y Lope, el austriaco encuadra el examen de la écfrasis y el pictorialismo en un marco más amplio, donde se discuten los avatares críticos de la época.

El romanista deja entrever ya en las primeras páginas de su reflexión sobre Keats que su objetivo es ofrecer una *response* al libro del Earl R. Wasserman, investigador afiliado al New Criticism, titulado *The Finer Tone* (1953). Reprocha Spitzer a Wasserman que su examen adolezca de "certain questionable habits of contemporary criticism —for instance, the tendency to make the poetic text appear more difficult, intricate, paradoxical than it truly is." (1955, 204). No está falto de razón al criticar a Wasserman por introducir un concepto teórico como "«imagistic syntax» (or «metagrammar»)", en vez de evaluar el poema a la luz de los rudimentos ligados al tópico *ut pictura poesis*, los cuales ya habían ofrecido excelentes resultados a juzgar por sus anteriores aproximaciones a las poesías de Mörike, Garcilaso y Lope. Tal y como se evidencia conforme a las conclusiones de Spitzer, adscribir tales poemas a la tradición del lugar común favorece su comprensión y aclara ciertas dificultades que presentan sus contenidos, respetando así los principios de *erklären* y *verstehen* defendidos por Dilthey.

La intención de Spitzer es encomiable y tal vez el trabajo no habría transcendido si no hubiera sido por que, en sus páginas, se ofrecía la definición moderna de un término retórico, desconocido para la mayoría de críticos de la primera mitad del Siglo XX, que rápidamente llamó la atención de los comparatistas como era de esperar; y con más razóncuando a tenor de tal concepto, realizaba Spitzer un examen de los rasgos pictorialistas

[8] Según Webb (1998, 34, n. 60), el primer trabajo del que se tiene noticia en el que Spitzer introduce el término de écfrasis es el artículo de 1951, dedicado al poeta Eduard Mörike, titulado "Wiederum Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»", al cual el propio crítico austriaco hace referencia en su análisis de la composición de Keats, con motivo de la iconicidad literaria que observa a partir de la semejanza formal entre la estructura circular de la écfrasis y los objetos de arte que tanto Mörike como Keats describen: una lámpara y una urna.

(*bildnerisch*) de las composiciones señaladas, siguiendo el modelo de Hermann Pongs[9]. Tal análisis venía a demostrar que el contenido y significado de determinados poemas descriptivos podían esclarecerse mejor si el intérprete se aproximaba a ellos desde una perspectiva comparatística, que tuviera en cuenta la relación entre poesía y artes plásticas, y no únicamente en consonancia con los modelos convencionales procedentes de la teoría formalista y estructuralista. He aquí el valor de la propuesta del crítico austriaco.

Así las cosas, es difícil determinar si la definición de Spitzer es una reformulación deliberada del término griego empleado para designar la descripción, o bien se trata de una definición asumida a raíz de la consulta y lectura del *Oxford Dictionary* o si cabe inspirada por su contacto con la retórica bizantina en sus años de exilio en Estambul[10]. Comoquiera que haya sido, y dejando al margen las polémicas suscitadas por la contradicción que supone tener que establecer diferencias entre écfrasis antigua y écfrasis moderna, el valor de dichos trabajos estriba tanto en la introducción de un término para definir un recurso literario de importancia vital para la literatura moderna, como en el asentamiento de las bases de una metodología semiótico-comparatista, que Krieger no dudará en adoptar y desarrollar hasta convertirlo en el pilar de la Literatura comparada como disciplina[11]. Spitzer es, asimismo, quien predispone la configuración teórica de un género literario, que había pasado desapercibido, salvo excepciones puntuales, hasta el momento de la publicación de tales estudios. La "Égloga III" de Garcilaso, "Al triunfo de Judit" de Lope u "Ode on a Grecian Urn" de Keats, como defiende el autor, pertenecen "to the genre, known to Occidental literature, from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis." (1955, 206-207).

Pues bien, después de un primer artículo donde el investigador analiza por primera vez la descripción de arte localizada en "Auf eine Lampe" de Eduard Mörike, no duda en aplicar este mismo criterio a la hora de aproximarse a dos obras descriptivas de Garcilaso y Lope en sendos artículos, identificando en ellos la écfrasis con las transposiciones de arte de los poetas parnasianos y simbolistas franceses.

En absoluto sorprende que Spitzer se viera atraído precisamente por dos poetas españoles en su afán de explorar las descripciones transpositivas en la tradición literaria. Garcilaso, por ejemplo, es uno de los primeros autores europeos que participa de la doctrina *ut pictura poesis*, dando vida al ideal renacentista de convertir la poesía en una *pictura loquens*, como bien rezaba el manido aforismo de Simónides. Tal circunstancia despertó el interés del romanista, quien se aproxima a la influencia pictórica en la "Égloga III" del poeta toledano, sopesando a su vez la efectividad de un análisis semiótico articulado en torno al fundamento del "círculo filológico".

[9] Markiewicz recuerda cómo "Hermann Pongs (*Das Bild in der Dichtung*, 1927) reconocía la existencia, sobre una base eidética, de un especial estilo «plástico» (*bildnerisch*), que crea una imagen visual que se iguala con las obras de las artes plásticas" (2000, 68).

[10] Para una nota biográfica de Spitzer, ver Konuk (2005).

[11] Así resume Vrânceanu la aportación de Krieger a la teoría de la écfrasis: "Un des critiques qui prend la relève et cite beaucoup Spitzer en lui reconnaissant le rôle de pionnier est un représentant très influent du New Criticism, Murray Krieger. En 1967 Krieger publié un article intitulé *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry or Laokoon revisited*, et après il continue ses recherches dans ce que deviendra un livre au titre de *Ekphrasis, The illusion of the Natural Sign*, publié en 1992 aux presses de l'université où avait enseigné Leo Spitzer, the Johns Hopkins. Le procès de filiation est explicite et d'ailleurs Krieger cite beaucoup Spitzer, soulignant que l'article sur Keats est le point de départ de sa théorie. En gros, Krieger prolonge deux des idées essentielles de Spitzer […] La deuxième idée essentielle que Krieger prend de Spitzer est que l'ekphrasis est un genre. Mais Krieger ira dans une autre direction que Spitzer ou les rhéteurs de la deuxième sophistique, car il invente un nouveau concept, qu'il baptise *the ekphrastic principle*." (2010, 234-235).

Spitzer examina ciertos rasgos estilísticos de la poesía bucólica de Garcilaso en atención a la iluminación recíproca de las artes que se produce en el Renacimiento[12]. La conclusión no será otra que el descubrimiento de la productividad de la comparación de literatura y artes plásticas, para comprender y aclarar la presencia de ciertos trazos y figuras literarias, en el marco de lo que Spitzer considera una corriente pictorialista en poesía.

En "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", el austriaco examina la octava real que cierra la descripción de las telas elaboradas por las ninfas que protagonizan la composición.Aclara que, hasta la fecha, "no commentator has explained the theory of pictorial representation underlying these lines." (1952, 244). La referencia de Garcilaso a "claras las luces de las sombras vanas" es una alusión, según Spitzer, a la técnica pictórica del claroscuro y a la ilusión visual conocida como *skiagrafía*, fenómenos plásticos que son comentados en el Renacimiento por tratadistas y pintores como Alberti o Piero della Francesca, y de los cuales Garcilaso pudo tener constancia en los años en que residió en Nápoles y participó en los cenáculos de la Academia Pontaniana.

Así pues, la "pintura verbal" de las descripciones de arte contenidas en la "Égloga III" convierten a la composición en una clara muestra de la literatura pictorial. Garcilaso se inspira, por tanto, en las técnicas del claroscuro y del ilusionismo plástico, en una evidente muestra del fenómeno de iluminación recíproca de las artes, para entregar una visión imaginaria o *fata morgana* del *locus amoenus*, mediante la elaboración de un tejido de signos, el texto, cuyo símbolo no es otro que las imágenes que las ninfas bordan sobre las cuatro telas descritas en el poema[13].

No exagera Spitzer al destacar la escasa atención que había despertado hasta mediados del siglo pasado entre los críticos hispánicos la influencia de las artes plásticas en la poética de Garcilaso. Cierto es que Orozco Díaz, en su ineludible *Temas del barroco: de poesía y pintura* (1947), había considerado años antes, desde una perspectiva interdisciplinar, la fértil relación entre pintura y literatura en el Siglo de Oro. Pero salvo excepciones como la del profesor granadino, cuya metodología hundía sus raíces en los principios teóricos de Wölfflin, poco o ningún interés había despertado la cuestión en el contexto de los estudios hispánicos, debido a la marcada influencia de Lessing en el pensamiento de autoridades como Menéndez Pelayo o Rodríguez Marín[14]. Y con más razón Spitzer reivindica la hermandad entre poesía y pintura en el contexto español, cuando la poesía del Siglo de Oro, en especial en el Barroco, destaca por ser una de las máximas expresiones de la influyente preceptiva pictorialista fundamentada en el tópico *ut pictura poesis*, la cual determina el destino de las artes en Europa durante más de dos siglos, como bien ha ilustrado R.W. Lee[15].

[12] El concepto "iluminación recíproca de las artes" fue acuñado por Oskar Walzel en 1917. Con él se designan el trasvase y adaptación de estructuras de un medio artístico a otro. En cuanto a la "Égloga III", la composición de las descripciones de Garcilaso a la luz de la técnica pictórica del claroscuro, como defiende Spitzer, es paradigmática por ser una de las más tempranas manifestaciones de la influencia plástica en la literatura española.

[13] "Our stanza yields perhaps a perspective from which we may better understand the texture and unity of the whole poem whose artistic quality has not yet sufficiently defined: it is a work of art that glorifies illusion and describes, as it were by *claras luces*, the *sombras vanas*—of Nature, Love, and Art." (Spitzer 1952, 247).

[14] Para un estudio de la trayectoria del comparatismo interartístico en el contexto de los estudios hispánicos del Siglo de Oro, ver Rodríguez Posada (2015).

[15] "The seventeenth century continued to cherish the humanistic theory of painting and developed it, moreover, in a way that the preceding century had never done. For the Italian critics, intent on the more important business of pointing out how painting resembled poetry in range and profundity of content, or in power of expression, had never fostered the notion, though it could be traced back to Aristotle, of purely formal correspondences between the sister arts: design equals plot, color equals words, and the like. But the later French and English critics sometimes

Movido por la influencia pictórica observada en la composición de la "Égloga III", Spitzer afianza la efectividad de este nuevo modelo de análisis con la aproximación al soneto de Lope titulado "Al triunfo de Judit". El poema se encuadra dentro del género renacentista de los "trionfi" según el romanista. El pasaje bíblico que representa Lope es célebre, en especial en el Renacimiento y Barroco, pues aborda un tema recurrente y lugar común de la pintura de la época. En palabras de Spitzer, "Judith is represented in those paintings in one of three significant moments: the scene of the decapitation itself (Caravaggio), the moment immediately following (Michel Angelo), and the return to Bethulia as she and her handmaiden move forward exultantly (Botticelli)." (Spitzer 1954, 3).

En apariencia todo parece indicar que nos hallamos ante una mera recreación poética de la escena triunfal de Judit decapitando a Holofernes. Pese a la coincidencia temática, el poema no habría tenido mayor transcendencia a no ser por ciertos rasgos textuales que llaman la atención del austriaco.

En primer lugar, el poema encierra una descripción de la escena de la decapitación y nos recuerda sobremanera al "momento pregnante" de ciertas ilustraciones pictóricas de la época; como si Lope, siguiendo las indicaciones de Krieger en torno al principio ecfrástico, hubiese tratado de seguir el modelo pictórico, a fin de pergeñar una "Spatial Form" en el plano literario[16]. Spitzer subraya, asimismo, que la composición lopesca puede ser considerada como un "baroque *blason* or emblem poetry", si atendemos a los rasgos espaciales que caracterizan la figuración[17].

A pesar de la aparente inexistencia de un indicio que nos permita justificar un *rapport de fait* entre poesía y pintura, al no mencionar el poeta si está describiendo o no un cuadro, resulta cuando menos llamativo la manera de presentar la escena conforme a la iconografía pictórica reconocible en algunos cuadros de la época, los cuales representan el triunfo de Judit en los mismos términos figurativos que Lope. Bien que es imposible discernir si nos hallamos ante la descripción de un cuadro, es decir, una transposición de arte, o ante una mera recreación imaginaria de la escena bíblica, parece claro que podemos considerarlo un poema pictorialista: "is a picture, not of a picture, but of an event." (Spitzer 1954, 10).

No hablamos tanto de una écfrasis de un cuadro real cuanto de una "pictorial narrative", siguiendo la valoración del comparatista, con la que se describe la escena bíblica como si fuera un cuadro (hipotiposis). Para ello se inspira en la iconografía que determina la representación de Holofernes decapitado y el triunfo de Judit para poner ante los ojos del lector una "pintura verbal". A priori, no existe posibilidad de verificar la fuente plástica que

overworked these correspondences, and by what amounted to a most unfortunate extension of the same kind of artificial parallel, they sometimes attempted to enclose the art of painting in an Aristotelian strait-jacket of dramatic theory. The result for criticism and practice was a serious confusion of the arts that resulted, as every one knows, in Lessing's vigorous and timely attempt in the mid-eighteenth century to redefine poetry and painting and to assign to each its proper boundaries." (Lee 1940, 202).

[16] Para el concepto de "Spatial Form" y "Ekphrastic Principle", ver Frank (2003) y Krieger (1992).

[17] "The interior of the tent where the torso lies has all the markings of death, of "frozen" attitudes, of rigor mortis (*hielo*): the whole actual scene of the beheading, with the bodily and psychic reactions of the victim, can be reconstructed from the static "inhuman spectacle" that Lope displays before us as though he were describing an existing painting: the right shoulder of Holophernes hanging down from the bed, the left hand grasping in agony (*con el ansia*) the canopy of the tent, the stains of wine in his armour, the glasses and the table that he had overthrown in his fall. To all these pictorial details of destruction (to the red and the livid) is opposed the "resplendent" figure of Judith." (Spitzer 1954, 9).

bien pudo seguir el Fénix, si interpretamos la descripción como una "veiled ekphrasis"[18]. Y de ahí que Spitzer afirme: "Whether Lope had seen an actual painting of «Judith's triumphans» I am not able to say." (1954, 2).

Pero que no exista una mención explícita a una remota fuente pictórica no significa que no pueda enmarcarse dentro de la preceptiva *ut pictura poesis*, tanto más cuanto que coincide la fecha aproximada de su composición con el apogeo de la hermandad de las artes. De hecho, el detallismo visual nos invita a establecer un oportuno *rapport de fait* que ejemplifica la relación del poema con las artes plásticas[19].

Los detalles que componen la iconografía verbal de la descripción de Lope nos da pie a comparar el soneto con la pintura del periodo[20]. El autor describe la escena a tenor de una pauta iconográfica que se corresponde con la disposición plástica de ciertos cuadros italianos, entre ellos, *Judith y Holofernes* de Tintoretto (Fig. 1) o Francesco Furini (Fig. 2).

Fig. 1[21] - Tintoretto (ca. 1518-1594): *Judith y Holofernes* (1550-1560). Óleo sobre lienzo, 188 x 251 cm. Museo del Prado, Madrid.

[18] El término de "veiled ekphrasis" fue acuñado por Steven Wagschal y desarrollado posteriormente por Frederick A. de Armas. Hace referencia a aquellos poemas descriptivos inspirados en cuadros reales. Este tipo de écfrasis presentan o bien transposiciones de arte veladas y ocultas por el poeta, o bien descripciones siguiendo la iconografía figurativa del arte pictórico, como es el caso de la composición de Lope que analiza Spitzer.

[19] "It may be assumed at this point that although Lope may have been familiar with the whole iconographic tradition of the Middle Ages and the Renaissance, he still has not copied any already existing painting, but has rather given his own pictorial rendering of the "spectacle" of God's wrath (and triumph), as it actually happened." (Spitzer 1954, 10).

[20] Simon A. Vosters (1990), Javier Portús Pérez (1999) o Antonio Sánchez Jiménez (2011) han analizado en detalle la relación de Lope con la pintura y la marcada influencia de esta en su producción.

[21] Url: http://www.wikiart.org/en/tintoretto/judith-and-holofernes#supersized-artistPaintings-241375 [17/12/2015].

Fig. 2[22] - Francesco Furini (1603-1646): *Judith y Holofernes* (1636). Óleo sobre lienzo, 116 x 151 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Si comparamos el poema de Lope con los cuadros de Tintoretto y Furini, es evidente que estos responden a una misma iconografía. Aun cuando las diferencias entre las tres figuraciones del pasaje son notables, los detalles que conforman el esquema iconográfico de la descripción de Lope manifiestan una clara relación de hecho con las dos pinturas: el brazo derecho del cadáver colgando de la cama al suelo, el velo rojo revuelto, el tronco del cadáver de color blanco y pálido como el hielo, y el fuerte arnés abandonado. Evidentemente, las diferencias entre la poesía y las ilustraciones pictóricas del mismo pasaje saltan a la vista.

Según Spitzer, se observa una clara divergencia entre la yuxtaposición y contraposición de las dos escenas descritas por Lope —la derrota de Holofernes y el triunfo de Judit—, frente a la escena única representada por el arte pictórico a través del "momento pregnante" tras la decapitación del tirano. Aun así, los rasgos iconográficos comunes entre el poema y las pinturas promueven el *rapport de fait* que favorece su contextualización en el tópico *ut pictura poesis*. No se trata de una correspondencia explícita sino implícita, que procede de la doctrina figurativa sobre la que se inspira la composición de la "pictorial narrative"[23]. No nos encontramos, como concluye el romanista austriaco, ante una écfrasis, a

[22] Url: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Francesco_Furini_-_Judith_and_Holofernes_-_WGA08323.jpg [17/12/2015].

[23] La categoría de "pictorial narrative" de Spitzer se identifica plenamente con la noción de hipotiposis, tal y como fue definida por retórica clásica y renacentista. El modelo paradigmático que ofrece Quintiliano de la figura es, de hecho, una "pictorial narrative" de un saqueo. Para evitar la confusión, Mª Luisa López Grigera (1994, 135) aboga por la distinción entre hipotiposis estática (descripción amplificada de objetos) e hipotiposis dinámica (descripción amplificada de escenas).

saber, una descripción de un lienzo, sino ante una hipotiposis o figuración pictorialista de una escena como si fuera un cuadro imaginario[24].

Y es precisamente en este contexto, a raíz de la contraposición observada entre las descripciones de arte de Baudelaire y el "baroque *blason* or emblem poetry" de Lope, cuando el investigador austriaco identifica la écfrasis con "what the 19th century French Parnassian Théophile Gautier, himself under the Greek influence, will call «transposition d'art»." (1954, 10). La definición de la figura, entendida como descripción de arte, ya la encontramos esbozada en el artículo dedicado a Garcilaso a propósito del concepto de *enárgeia*, esto es, la ilusión visual asignada por la retórica antigua a tropos como la metáfora o a variantes descriptivas como la hipotiposis: "Ausonius has transposed in his ἔκφρασις the illusionary effects of painting into words —Garcilaso's ἐκφρασεις in the third Eclogue find their place in this ancient tradition." (Spitzer 1952, 248, n. 5).

Queda aclarada, pues, la transcendencia del estilo pictorialista y las descripciones enárgicas de Garcilaso y Lope tanto para la definición de la écfrasis en su acepción moderna, cuanto para la conformación, por parte de Leo Spitzer, de un modelo de análisis crítico asentado sobre las bases metodológicas de la Literatura comparada con las artes.

Referencias bibliográficas

Bergmann, Emilie L. 1979. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*.Cambridge: Harvard University Press.

Flor, Fernando R. de la. 2007. "El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo", en *Hispanic Issues Online*, 2, p. 65-80.

Frank, Joseph. 2003. "A forma espacial na literatura moderna",traducción de Fábio Fonseca de Melo, en *Revista USP*, 58, p. 225-241. Título original: "Spatial Form in Modern Literature".

Heffernan, James A.W. 1991. "Ekphrasis and Representation", en *New Literary History*, 22 (2), p. 297-316.

—1993.*Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/London: University of Chicago Press.

López Grigera, Mª Luisa. 1994. *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Konuk, Kader. 2005. *Jewish-German Philologist in Turkish Exile: Leo Spitzer and Erich Auerbach*, en Alexander Stephan (ed.), *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees*. Berna: Peter Lang, p. 31-48.

La teoría literaria anglosajona viene denominando a estas hipotiposis de acciones pragmatografías, en recuerdo de la noción introducida a finales del siglo XVI por Henry Peacham en *The Garden of Eloquence*.

[24] En España, el retórico renacentista Antonio Lullio denomina, a esta suerte de hipotiposis dinámica o descripción diegética, *ekphrasis*, siendo esta la única mención al término latino, hasta donde llega nuestro conocimiento, en la retórica española aurisecular. La hipotiposis, al igual que la écfrasis, ha vivido un proceso de transformación que se inicia en Erasmo. Es en el Renacimiento cuando la retórica comienza a identificar la hipotiposis con aquella descripción que presenta la realidad en los mismos términos pictoriales que Lope en "Al triunfo de Judit". A mediados del siglo XVI Alfonso de Torres define la figura del siguiente modo: "Otros la llaman hipotiposis, en[a]rgía, evidencia, representación; es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído." (Torres 2003, 317).

Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Lee, Rensselaer W. 1940. "Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting", en*Art Bulletin*, 22, p. 197-269.

Markiewicz, Henryk. 2000. *«Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema*, traducción de Fernando Presa González, en Antonio Monegal(coord.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, p. 51-86.Título original: "«Ut pictura poesis». Dzieje toposu i problem".

Orozco Díaz, Emilio. 1947. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*.Granada: Universidad de Granada.

Plett, Heinrich. 2012. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden/Boston: Brill.

Portús Pérez, Javier. 1999. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea.

Rodríguez Posada, Adolfo. 2015. "A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro", en *Etiópicas*, 11, p. 126-156.

Sánchez Jiménez, Antonio. 2011.*El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Scott, Grant F. 1996. *Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis*, en Frederick Burwick y Jurgen Klein (eds.), *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 315- 332.

Url: http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/gscott.html[17/12/2015].

Spitzer, Leo. 1952. "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", en *Hispanic Review*, 20 (3), p. 243-248.

Spitzer, Leo. 1954. "Lope de Vega's «Al Triunfo de Judit»", en *Modern Language Notes*, 69 (1), p. 1-11.

Spitzer, Leo. 1955. "The «Ode on A Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar", en *Comparative Literature*, 7 (3), p. 203-225.

Torres, Alfonso de. 2003. *Ejercicios de retórica*. Edición de Violeta Pérez Custodio. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos.

Vega Ramos, Mª José, Carbonell, Neus (eds.). 1998.*La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Vosters, Simon A. 1990. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra.

Vrânceanu, Alexandra. 2010. *La redécouverte de l'ekphrasis par Leo Spitzer et son influence sur les études de Littérature comparée américaines*, en Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (eds), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*. Padova: Esedra, p. 231-242.

Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Zanker, Graham. 2004. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: University of Wisconsin Press.

Lavinia SIMILARU
(Universitatea din Craiova)

La belleza en *Marianela* de Benito Pérez Galdós

Abstract: **(The beauty in *Marianela* by Benito Pérez Galdós).** Throughout history, the beauty has always been the object of contemplation, of admiration, amazement, of desire, but also a time for reflection. Beauty is the most constant human obsession. At all times, human beings have adored the beauty and have been intrigued by it. The history of mankind is also the history of beauty. There is no great writer who hasn't written any phrase about beauty. Umberto Eco in the introduction of his essay Storia della Bellezza warns that beauty is not absolute or unchanging, has changed faces depending on the season, and often has coexisted even several models of beauty. Many centuries the beauty was associated with virtue, a person virtuous was also, in the spirit of Plato's philosophy. In the world of ideas, truth, beauty and goodness are linked. This concept formed the basis of the neo-platonic thought thinking and survived over the centuries; echoes of it you will find in the replicas of Paul, in *Marianela* by Benito Pérez Galdós: the protagonist said that beauty is "the radiance of the goodness and truth". But Galdós deviates from this conception, since Marianela, its protagonist, has all the virtues, but it is not beautiful. For being ugly, Marianela loses the love of Paul and the possibility of having a full life. There is no doubt that beauty is the theme of this novel of Galdós.

Keywords: beauty, Spanish literature, *Marianela*, Benito Pérez Galdós

Resumen: A lo largo de la historia, la belleza ha sido siempre objeto de contemplación, de admiración, de asombro, de deseo, pero también de reflexión. La belleza es la más constante obsesión humana. En todas las épocas, los seres humanos han adorado la belleza y se han mostrado intrigados por ella. La historia de la humanidad es también la historia de la belleza. No existe gran escritor que no haya escrito alguna frase sobre la belleza. Umberto Eco en la introducción de su ensayo *Storia della bellezza* advierte que la belleza no es absoluta o inmutable, ha cambiado de rostro según la época, y a menudo han coexistido varios modelos de belleza. Muchos siglos la belleza estuvo relacionada con la virtud, una persona bella era también virtuosa, en el espíritu de la filosofía de Platón. En el mundo de las ideas, la Verdad, la Belleza y el Bien están vinculados. Esta concepción constituyó la base del pensamiento neoplatónico, y sobrevivió a lo largo de los siglos; ecos de ella encontramos en las réplicas de Pablo, en *Marianela* de Benito Pérez Galdós: el protagonista dice que la belleza es "el resplandor de la bondad y de la verdad". Pero Galdós se aparta de esta concepción, ya que Marianela, su protagonista, tiene todas las virtudes, pero no es bella. Por ser fea, Marianela pierde el amor de Pablo y la posibilidad de tener una vida plena. No cabe duda de que la belleza es el tema de esta novela de Galdós.

Palabras clave: belleza, literatura española, *Marianela*, Benito Pérez Galdós

1. La belleza en la historia y en la cultura

La belleza es la más constante obsesión humana, perdura a través de la historia. En todas las épocas, los seres humanos han adorado la belleza y se han mostrado intrigados por ella. A lo largo de la historia, la belleza ha sido incesantemente objeto de contemplación, de admiración, de asombro, de deseo, pero también de reflexión. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la búsqueda de la belleza –bajo todas sus formas– es el motor secreto que mueve el planeta. Los paisajes bellos, los objetos bonitos, los seres humanos guapos han sido eternamente los más anhelados. Las obras de arte son manifestaciones de la belleza, y son las más preciadas, en nuestra época se venden en subastas.

La historia de la humanidad es también la historia de la belleza. En este sentido se suele citar en primer lugar –y Umberto Eco en su *Storia della belleza* sigue esta tradición– el ejemplo que nos ofrece la épica grecolatina: la mítica guerra de Troya. No cabe duda de que

Homero se tomó muchas licencias poéticas, y hoy en día es difícil discernir y separar nítidamente la metáfora de la realidad, pero es innegable que algo de los hechos narrados en la *Ilíada* y los lugares tuvieron existencia real. Aquella remota guerra fue provocada por la belleza de Helena, y a ella nunca se le echó la culpa de nada. Se consideraba natural que la belleza de una mujer provocara tantos estragos, tantas muertes, y hasta la destrucción de una ciudad. Umberto Eco menciona también el episodio en que la belleza de la misma Helena paraliza el brazo del marido Menelao, y éste es incapaz de matarla, como deseaba.

El mismo papel de la belleza en la historia lo han destacado de una u otra manera hasta los más rigurosos historiadores, y los ejemplos de mujeres que influyeron las decisiones políticas a lo largo de la historia son numerosos: Cleopatra, Maria Walewska, Eva Perón…

Hasta un historiador serio como André Castelot –evocando a la amante polaca de Napoleón– se preguntaba cuántos ojos bonitos se habrán colocado de través a lo largo de la historia, para cambiarle el curso. Napoleón creó el efímero Ducado de Varsovia para darle gusto a Maria Walewska.

No existe gran escritor que no haya escrito alguna frase sobre la belleza. Los exégetas dicen que era el tema preferido de Shakespeare, y el gran dramaturgo inglés ya observó que lo bonito y lo feo son producto de la mente humana. Hay que destacar aquí un aspecto importante: el escritor había destacado ya la subjetividad del juicio humano. Lo que es bello para una persona, puede ser feo para otra.

Umberto Eco en la introducción de su ensayo advierte que la belleza no es absoluta o inmutable, y ha cambiado de rostro según la época, y a menudo han coexistido incluso varios modelos de belleza. El gran semiólogo italiano se divierte imaginando la visita de un marciano del próximo milenio a la Tierra, y preguntándose qué pensaría éste si viera los cuadros de Picasso, y leyera la descripción de una mujer atractiva en una novela de amor de la misma época. (Umberto Eco no explica sin embargo en qué lengua debería ser escrita esa novela, o quién se la traduciría al marciano).

En su "Storia della bellezza", el semiólogo italiano apunta que los artistas, los poetas y los novelistas son los que se han encargado a través los siglos de dar testimonio de lo que consideraba bello cada época. Mientras los filósofos se han preguntado qué es la belleza. Es suficiente pensar en los templos en ruina y en las estatuas más o menos intactas que hemos heredado de la Antigüedad greco-latina para comprender que la reflexión sobre la belleza se remonta a los tiempos más antiguos. La simetría, la proporción y la armonía eran características muy estimadas por nuestros antepasados, constituyendo cánones de la belleza. Para Pitágoras, la belleza venía de las matemáticas. Platón, además de perfeccionar esta concepción de la belleza como armonía, elaborará otra, muy original, según la cual la belleza es una idea, de existencia independiente a la de las cosas bellas.

"…la belleza que se muestra en un cuerpo cualquiera es hermana de la que se encuentra en todos los otros. En efecto, si hay que buscar la belleza en general, sería una verdadera locura no creer que la belleza que reside en todos los cuerpos es una e idéntica", escribe en "El banquete". *(http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete*).

En el mundo, según Platón, la belleza es visible por todos, siendo una mera manifestación de la belleza verdadera, que reside en el alma, y a la que solo podemos acceder si nos adentramos en su conocimiento. En el mismo *Diálogo*, Platón dice un poco más adelante:

> "una maravillosa belleza, la que era el objetivo de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imperecedera, exenta de incremento y de disminución, belleza que no es bella en tal arte y fea en otra, bella por un concepto y fea por otro, bella en un sitio y fea en otro, bella para unos y fea para otros; belleza que no tiene nada sensible como en un rostro y unas manos ni nada corpóreo, que no es tampoco un discurso o una ciencia, que no reside en un ser diferente de ella misma, en un animal, por ejemplo, o en la Tierra o en el Cielo o en cualquier otra cosa, pero que existe eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma, de la cual participan todas las demás bellezas, sin que su nacimiento ni su destrucción le aporten la menor disminución ni el menor incremento ni la modificación en nada." *(http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete*).

En el mundo de las ideas, la Verdad, la Belleza y el Bien están vinculados. Esta concepción constituyó la base del pensamiento neoplatónico, y sobrevivió a lo largo de los siglos; ecos de ella encontramos en las réplicas de Pablo, en *Marianela* de Benito Pérez Galdós: el protagonista dice que la belleza es "el resplandor de la bondad y de la verdad". (Galdós 2001, 122).

Después el estudio de la belleza se volvió una rama de la filosofía, llamada estética, e interesó a muchos filósofos preclaros, como Diderot, Kant, Hegel, Schopenhauer, Heidegger, o Russell.

Cervantes también concede un lugar importante a la belleza de la mujer en sus obras.

La primera cualidad de una mujer, para Cervantes, parece ser la belleza. Las heroínas de sus *novelas ejemplares* y de sus novelas son todas mujeres bellas. Pocas cualidades más se requerían a la mujer en la época, y Myriam Álvarez las enumera acertadamente: "Belleza, juventud, discreción y honestidad son las señas de identidad de la mujer del barroco" (Álvarez 2004, 176).

2. Benito Pérez Galdós

Es uno de los autores más queridos por los españoles, y más traducidos a otras lenguas, "es ciertamente, en la actualidad, uno de los autores más leídos y más comentados de toda la literatura española" (Canavaggio *et al.* 1995, 180); las *Historias de la literatura española* reconocen en él al escritor que "se ha convertido con el tiempo en nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos" (Menéndez Peláez *et. al.* 2005, 337). Es "el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española" (Del Río 1982, 295).

Si el escritor tuvo una vida sin acontecimientos llamativos, que atrajeran a los biógrafos, y siendo "descuidado en el vestir, humilde en la apariencia, callado en el trato social, podría haber pasado por uno de esos empleados o comerciantes modestos que tanto abundan en su obra" (Del Río 1982, 296). Fue un hombre sencillo, que cayó "en la tentación de escribir para el público", como dice él mismo, en el discurso pronunciado al entrar en la Real Academia (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf). Benito Pérez Galdós tiene la sabiduría, la resignación y la serenidad de Cervantes, a quien tanto admiraba. Pero los psicólogos saben que detrás de la aparente tranquilidad yacen grandes y peligrosas tormentas. Angel del Río observa: "Tanto su vida como su obra dejan la impresión de un espíritu sereno. Pero así como la crítica ha tardado en descubrir la complejidad de su novela bajo las apariencias del pretendido realismo, es posible que algún biógrafo penetrante descubra un día que bajo la superficie del hombre normal y silencioso había en Galdós un espíritu atormentado, turbado, inquieto, como dijo él alguna vez: «siempre he visto mis

convicciones obscurecidas en alguna parte por sombras que venían no sé de dónde»" (Del Río 1982, 297). Describir tantos seres anormales o atormentados no es solamente cuestión de empatía, requiere compartir en cierta medida sus padecimientos. Ángel del Río concluye: "su serenidad […] era de orden intelectual, artístico y conseguida nadie sabe a costa de qué luchas, esfuerzos y angustias interiores" (Del Río 1982, 298).

Fue un escritor muy fecundo, firmando setenta y siete novelas, y veintidós obras de teatro. Galdós fue reconocido como el incontestable cronista de la sociedad española del siglo XIX. Igual que Balzac en Francia, Galdós creó un mundo. Pero un mundo que era como un reflejo en el espejo del mundo real. Jacques Beyrie destaca:

> "equivalente directo para España de Balzac, al que le unen vínculos decisivos, pasó su vida alimentando la ola torrencial de una producción de más de ciento diez volúmenes" (Canavaggio *et al.* 1995, 175).

Su concepción sobre la novela la expresó en "La sociedad presente como materia novelable", su discurso de recepción en la Real Academia: "Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción" (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf).

No podemos dejar de destacar que Galdós mismo habla de exactitud y de belleza. ¿Cómo dudar de que estuviera muy interesado en la belleza? La belleza de los paisajes, la belleza de las mujeres, la belleza artística eran objeto de sus eternas preocupaciones y búsquedas.

Benito Pérez Galdós fue atraído por el teatro, y escribió unas cuantas obras de teatro, pero pronto empezó a escribir novelas, y alcanzó la gloria como novelista.

En los *Episodios nacionales* se esforzó en desentrañar las raíces de la España de su tiempo para entenderla mejor y para explicarla a sus contemporáneos en un ambicioso proyecto que abarca cinco series de diez volúmenes cada una, salvo la última, que tiene sólo seis.

> "La realidad de la historia y la fantasía del novelista se alían armoniosamente en los episodios galdosianos para ofrecer, con las naturales y justificables licencias, una imagen verosímil y aleccionadora de la España contemporánea; lo que Galdós inventa, se ajusta muy cabalmente al sucedido histórico: está a su servicio y lo complementa." (Menéndez Peláez *et. al.* 2005, 334).

3. *Marianela*

Esta novela, que escribió en 1878, don Benito Pérez Galdós la recordó siempre con mucha ternura. A ella y a la protagonista, una adolescente frágil y pura, casi una niña, con la que cualquier lector se identifica inevitablemente. Marianela, o Nela –puesto que ni siquiera nombre propio tiene– vive un amor imposible con el joven ciego a quien sirve de lazarillo. Pero, como apunta Francisco Caudet, "en torno a esta novela, y sobre todo en torno a Nela, personaje que no ha dejado de fascinar y conmover a los lectores y a los críticos y estudiosos, han ido surgiendo numerosos interrogantes." (Caudet 2011, 12).

Nela es "criatura abandonada, sola, inútil, incapaz de ganar jornal, sin pasado, sin porvenir, sin abolengo, sin esperanza, sin personalidad, sin derecho a nada más que al sustento" (Galdós 2001, 102).

Marianela fue considerada novela de tesis, novela naturalista, se desentrañaron las posibles fuentes literarias y filosóficas, pero nunca se pudo poner en entredicho su inmenso valor literario.

No se puede negar la temática social de esta novela, Galdós destaca las lacras de la sociedad de su tiempo, que desampara a los necesitados. Marianela es huérfana, y vive de arrimada en casa de la familia Centeno, "la familia de piedra", como la llama el autor mismo (Galdós 2001, 95). En esa casa hay sitio para mil objetos inútiles, pero no para Marianela, y los miembros legítimos de la familia se quejan siempre de tropezar con ella. La huérfana no tiene dónde dormir:

> "La Nela, durante los largos años de su residencia allí, había ocupado distintos rincones, pasando de uno a otro conforme lo exigía la instalación de mil objetos que no servían sino para robar a los seres vivos su último pedazo de suelo habitable. En cierta ocasión (no conocemos la fecha con exactitud), Tanasio, que era tan imposibilitado de piernas como de ingenio, y se había dedicado a la construcción de cestas de avellano, puso en la cocina, formando pila, hasta media docena de aquellos ventrudos ejemplares de su industria. Entonces la de la Canela volvió tristemente sus ojos en derredor, sin hallar sitio donde albergarse; pero la misma contrariedad sugiriole repentina y felicísima idea, que al instante puso en ejecución. Metiose bonitamente en una cesta, y así pasó la noche en fácil y tranquilo sueño. Indudablemente aquello era bueno y cómodo: cuando tenía frío, tapábase con otra cesta. Desde entonces, siempre que había garrotes grandes, no careció de estuche en que encerrarse. Por eso decían en la casa: «Duerme como una alhaja»." (Galdós 2001, 95).

La familia comía, y la arrimada se quedaba mirando, sin atreverse a pedir un trozo de pan:

> "Durante la comida, y entre la algazara de una conversación animada sobre el trabajo de la mañana, oíase una voz que bruscamente decía: «Toma». La Nela recogía una escudilla de manos de cualquier Centeno grande o chico, y se sentaba contra el arca a comer sosegadamente. También solía oírse al fin de la comida la voz áspera y becerril del señor Centeno diciendo a su esposa en tono de reconvención: «Mujer, que no has dado nada a la pobre Nela». A veces acontecía que la Señana (este nombre se había formado de señora Ana) moviera la cabeza para buscar con los ojos, por entre los cuerpos de sus hijos, algún objeto pequeño y lejano, y que al mismo tiempo dijera: «Pues qué, ¿estaba ahí? Yo pensé que también hoy se había quedado en Aldeacorba»." (Galdós 2001, 95).

Señana piensa que el bodrio miserable que le da a Nela la convierte a ella en una santa, cree "firmemente que su generosidad rayaba en heroísmo. Repetidas veces dijo para sí al llenar la escudilla de la Nela: -¡Qué bien me gano mi puestecico en el cielo!" (Galdós 2001, 102). El autor observa con ironía amarga:

> "Y lo creía como el Evangelio. En su cerrada mollera no entraban ni podían entrar otras luces sobre el santo ejercicio de la caridad; no comprendía que una palabra cariñosa, un halago, un trato delicado y amante que hicieran olvidar al pequeño su pequeñez, al miserable su miseria, son heroísmos de más precio que el bodrio sobrante de una mala comida." (Galdós 2001, 102).

El mismo tipo de "caridad" practican las señoras acomodadas, como Sofía, la cuñada del médico Teodoro Golfín. Se trata –como observa el mismo médico-, de "una sociedad que no sabe ser caritativa sino bailando, toreando y jugando a la lotería..." (Galdós 2001, 142).

Teodoro Golfín tiene unas ideas muy claras sobre la sociedad ideal, unas ideas teñidas de entusiasmo y de utopía, hay que admitirlo: "El problema de la orfandad y de la miseria infantil no se resolverá nunca en absoluto, como no se resolverán tampoco sus compañeros los demás problemas sociales; pero habrá un alivio a mal tan grande cuando las costumbres, apoyadas por las leyes... por las leyes; ya veis que esto no es cosa de juego,

establezcan que todo huérfano, cualquiera que sea su origen... no reírse... tenga derecho a entrar en calidad de hijo adoptivo en la casa de un matrimonio acomodado que carezca de hijos. Ya se arreglarían las cosas de modo que no hubiera padres sin hijos, ni hijos sin padres" (Galdós 2001, 145). No duda en criticar con vehemencia a su hermano y a su cuñada y a los de su condición por su caridad hipócrita e inútil:

> "Estáis viendo delante de vosotros, al pie mismo de vuestras cómodas casas, a una multitud de seres abandonados, faltos de todo lo que es necesario a la niñez, desde los padres hasta los juguetes... les estáis viendo, sí... nunca se os ocurre infundirles un poco de dignidad, haciéndoles saber que son seres humanos, dándoles las ideas de que carecen; no se os ocurre ennoblecerles, haciéndoles pasar del bestial trabajo mecánico al trabajo de la inteligencia; les veis viviendo en habitaciones inmundas, mal alimentados, perfeccionándose cada día en su salvaje rusticidad, y no se os ocurre extender un poco hasta ellos las comodidades de que estáis rodeados... ¡Toda la energía la guardáis luego para declamar contra los homicidios, los robos y el suicidio, sin reparar que sostenéis escuela permanente de estos tres crímenes!" (Galdós 2001, 144).

Es inolvidable la descripción del trabajo duro de los mineros en *Marianela*:

> "También afuera las mulas habían sido enganchadas a los largos trenes de vagonetes. Veíaselas pasar arrastrando tierra inútil para verterla en los taludes, o mineral para conducirlo al lavadero. Cruzábanse unos con otros aquellos largos reptiles, sin chocar nunca. Entraban por la boca de las galerías, siendo entonces perfecta su semejanza con los resbaladizos habitantes de las húmedas grietas, y cuando en las oscuridades del túnel relinchaba la indócil mula, creeríase que los saurios disputaban chillando. Allá en lo último, en las más remotas cañadas, centenares de hombres golpeaban con picos la tierra para arrancarle, pedazo a pedazo, su tesoro. Eran los escultores de aquellas caprichosas e ingentes figuras que permanecían en pie, atentas, con gravedad silenciosa, a la invasión del hombre en las misteriosas esferas geológicas. Los mineros derrumbaban aquí, horadaban allá, cavaban más lejos, rasguñaban en otra parte, rompían la roca cretácea…" (Galdós 2001, 106).

Nela es despreciada por la familia Centeno, que le ofrece el miserable alojamiento y la comida mezquina que se ha visto. La desprecian porque ella es demasiado débil, y no puede trabajar, no sirve para el trabajo duro de las minas, y por eso es tratada con desdén y es ofendida sin cesar, todos los miembros de la familia le recuerdan continuamente que ella no sirve para nada, es solamente un estorbo. Galdós nos asegura que en la casa de la familia Centeno "a menudo se oía: «¡Que no he de dar un paso sin tropezar con esta condenada Nela!...» También se oía esto: «Vete a tu rincón... ¡Qué criatura! Ni hace ni deja hacer a los demás.»" (Galdós 2001, 95).

Nela se dedica a acompañar a Pablo, un joven acomodado, y bello como una estatua griega "un joven, estatua del más excelso barro humano, grave, derecho, con la cabeza inmóvil y los ojos clavados y fijos en sus órbitas, como lentes expuestos en un muestrario. Su cara parecía de marfil, contorneada con exquisita finura; mas teniendo su tez la suavidad de la de una doncella, era varonil en gran manera, y no había en sus facciones parte alguna ni rasgo que no tuviese aquella perfección soberana con que fue expresado hace miles de años el pensamiento helénico" (Galdós 2001, 109). Pero no hay duda de que "…la ceguera del protagonista es mucho más que un simple defecto físico" (Alvar *et al.* 2007, 531).

El joven Pablo es amable con Nela, es el único que le habla con dulzura, y la trata como a un ser humano. La pobre Nela le describe a Pablo las flores y los árboles, la luna y las estrellas que él no puede ver, y le confiesa lo que siente:

> "Que estoy en el mundo para ser tu lazarillo, y que mis ojos no servirían para nada si no sirvieran para guiarte y decirte cómo son todas las hermosuras de la tierra." (Galdós 2001, 118).

Durante sus paseos por el campo, Pablo asegura a Nela que está enamorado de ella:

> "El joven, palpitante y conturbado, la abrazó más fuerte diciéndole al oído: -Te quiero más que a mi vida. Ángel de Dios, quiéreme o me muero" (Galdós 2001, 125).

La llegada del médico Teodoro Golfín al pueblo le da a Pablo esperanzas de poder ver, y, muy feliz, le promete a Marianela casarse con ella:

> "Chiquilla mía, juro por la idea de Dios que tengo dentro de mí, clara, patente, inmutable, que tú y yo no nos separaremos jamás por mi voluntad. Yo tendré ojos, Nela, tendré ojos para poder recrearme en tu celestial hermosura, y entonces me casaré contigo. ¡Serás mi esposa querida... serás la vida de mi vida, el recreo y el orgullo de mi alma!" (Galdós 2001, 133).

También piensa en la posibilidad de un fracaso de la operación, y en este caso tiene las mismas intenciones:

> "Y si Dios no quiere otorgarme ese don […] tampoco te separarás de mí, también serás mi mujer, a no ser que te repugne enlazarte con un ciego. No, no, chiquilla mía, no quiero imponerte un yugo tan penoso. Encontrarás hombres de mérito que te amarán y que podrán hacerte feliz. Tu extraordinaria bondad, tus nobles prendas, tu seductora belleza, que ha de cautivar los corazones y encender el más puro amor en cuantos te traten, asegúrante un porvenir risueño. Yo te juro que te querré mientras viva, ciego o con vista, y que estoy dispuesto a jurarte delante de Dios un amor grande, insaciable, eterno." (Galdós 2001, 133).

Marianela está profundamente enamorada de Pablo, y no puede dejar de ilusionarse. Por un momento sueña con convertir en realidad todas aquellas promesas. Pero mientras el otoño avanza y la naturaleza se tiñe de tristeza, Marianela perderá sus ilusiones. Los hermanos Penáguilas, el padre y el tío de Pablo, han decidido casar a sus hijos, Pablo se tiene que casar con su prima Florentina, una joven bella, virtuosa y generosa, muy buena cristiana. Florentina llega con su padre para acompañar a Pablo durante los días de convalecencia. La primera vez que la ve, Marianela la confunde con la Virgen María. Pero pronto comprende que es su rival. La rival que le quitará a Pablo, y acabará casándose con él.

Florentina desea ayudar a Nela, pero el amor que Nela siente por Pablo hace que la huérfana rechace la hospitalidad de Florentina, a pesar de que sus intenciones eran las mejores: "yo quiero socorrer a la Nela, no como se socorre a los pobres que se encuentran en un camino, sino como se socorrería a un hermano que nos halláramos de manos a boca... ¿No dices tú que ella ha sido tu mejor compañera, tu lazarillo, tu guía en las tinieblas? ¿No dices que has visto con sus ojos y has andado con sus pasos? Pues la Nela me pertenece; yo me entiendo con ella. Yo me encargo de vestirla, de darle todo lo que una persona necesita para vivir decentemente, y le enseñaré mil cosas para que sea útil en una casa. Mi padre dice que quizás, quizás me tenga que quedar a vivir aquí para siempre. Si es así, la Nela vivirá conmigo; conmigo aprenderá a leer, a rezar, a coser, a guisar; aprenderá tantas cosas, que será como yo misma" (Galdós 2001, 183).

Francisco Caudet tiene razón en afirmar que *Marianela* plantea "una sociedad cortada por el patrón patriarcal" (Caudet 2011, 36), y al final, "en Aldeacorba no vence la ciencia, ni la justicia, ni la libertad, ni siquiera la caridad. Vence el patriarcado, una forma primitiva de poder y de vasallaje" (Caudet 2011, 36).

4. La belleza en *Marianela*

El joven Pablo es incapaz de apreciar en primer lugar su propia belleza, y después la belleza que le rodea. Éste es su retrato:

> "Un soplo, un rayo de luz, una sensación bastarían para animar la hermosa piedra, que teniendo ya todas las galas de la forma, carecía tan sólo de la conciencia de su propia belleza, la cual emana de la facultad de conocer la belleza exterior." (Galdós 2001, 109).

La belleza es sin duda el tema de esta novela que narra la historia de la Nela, la adolescente de 16 años, que parece tener 12:

> "Era como una niña, pues su estatura debía contarse entre las más pequeñas, correspondiendo a su talle delgadísimo y a su busto mezquinamente constituido. Era como una jovenzuela, pues sus ojos no tenían el mirar propio de la infancia, y su cara revelaba la madurez de un organismo en que ha entrado o debido entrar el juicio. A pesar de esta desconformidad, era admirablemente proporcionada, y su pequeña cabeza remataba con cierta gallardía el miserable cuerpecillo. Alguien decía que era una mujer mirada con vidrio de disminución; alguno que era una niña con ojos y expresión de adolescente. No conociéndola, se dudaba si era un asombroso progreso o un deplorable atraso." (Galdós 2001, 87).

Marianela es consciente de su fealdad, y sufre enormemente por eso. Sabe que, si Pablo puede ver, dejará de quererla. Se lo reprocha a la Virgen María:

> "Madre de Dios y mía, ¿por qué no me hiciste hermosa? ¿Por qué cuando mi madre me tuvo no me miraste desde arriba?... Mientras más me miro más fea me encuentro. ¿Para qué estoy yo en el mundo?, ¿para qué sirvo?, ¿a quién puedo interesar?, a uno solo, Señora y madre mía, a uno solo que me quiere porque no me ve. ¿Qué será de mí cuando me vea y deje de quererme?... porque ¿cómo es posible que me quiera viendo este cuerpo chico, esta figurilla de pájaro, esta tez pecosa, esta boca sin gracia, esta nariz picuda, este pelo descolorido, esta persona mía que no sirve sino para que todo el mundo le dé con el pie. ¿Quién es la Nela? Nadie. La Nela sólo es algo para el ciego. Si sus ojos nacen ahora y los vuelve a mí y me ve, caigo muerta... Él es el único para quien la Nela no es menos que los gatos y los perros. Me quiere como quieren los novios a sus novias, como Dios manda que se quieran las personas... Señora madre mía, ya que vas a hacer el milagro de darle vista, hazme hermosa a mí o mátame, porque para nada estoy en el mundo. Yo no soy nada ni nadie más que para uno solo..." (Galdós 2001, 169).

Pablo no es inculto, ya que su padre se dedica a leerle libros. Uno de estos libros parece ser el diálogo *El banquete* de Platón:

> "Pues bien -añadió él- anoche leyó mi padre unas páginas sobre la belleza. Hablaba el autor de la belleza, y decía que era el resplandor de la bondad y de la verdad, con otros muchos conceptos ingeniosos y tan bien traídos y pensados, que daba gusto oírlos." (Galdós 2001, 122).

Pablo ya tenía su propia concepción al respecto:

> "Yo tenía una idea sobre esto -añadió el ciego con mucha energía- una idea con la cual estoy encariñado desde hace algunos meses. Sí, lo sostengo, lo sostengo... No, no me hacen falta los ojos para esto. Yo le dije a mi padre: «Concibo un tipo de belleza encantadora, un tipo que contiene todas las bellezas posibles; ese tipo es la Nela». Mi padre se echó a reír y me dijo que sí." (Galdós 2001, 122).

Pablo parece considerar a Nela como arquetipo de la "belleza suprema" de Platón:

> "…belleza eterna, increada e imperecedera, exenta de incremento y de disminución, belleza que no es bella en tal arte y fea en otra, bella por un concepto y fea por otro, bella en un sitio y fea en otro, bella para unos y fea para otros; belleza que no tiene nada sensible

> como en un rostro y unas manos ni nada corpóreo, que no es tampoco un discurso o una ciencia, que no reside en un ser diferente de ella misma, en un animal, por ejemplo, o en la Tierra o en el Cielo o en cualquier otra cosa, pero que existe eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma, de la cual participan todas las demás bellezas, sin que su nacimiento ni su destrucción le aporten la menor disminución ni el menor incremento ni la modificación en nada". *(http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete*).

Pero no es cierto, Marianela es fea, y las palabras de Pablo la hieren:

> "Sí, tú eres la belleza más acabada que puede imaginarse -añadió Pablo con calor-. ¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa que ha sido capaz de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese representada en la misma hermosura?... Nela, Nela -añadió balbuciente y con afán-. ¿No es verdad que eres muy bonita?" (Galdós 2001, 122).

La pobre Marianela se queda sin palabras. Se coloca unas flores silvestres en el pelo, y se mira en el agua del estanque. Pablo la asegura tiernamente: "Tú no necesitas mirarte. Eres hermosa como los ángeles que rodean el trono de Dios" (Galdós 2001, 124).

Una vez más, Pablo reitera su concepción platónica: quien posee Bondad, tiene que poseer también Belleza:

> "¡Oh!, miserable condición de los hombres -exclamó el ciego, arrastrado al absurdo por su delirante entendimiento-. El don de la vista puede causar grandes extravíos... aparta a los hombres de la posesión de la verdad absoluta... y la verdad absoluta dice que tú eres hermosa, hermosa sin tacha ni sombra alguna de fealdad. Que me digan lo contrario, y les desmentiré... Váyanse ellos a paseo con sus formas. No... la forma no puede ser la máscara de Satanás puesta ante la faz de Dios. ¡Ah!, ¡menguados!, ¡a cuántos desvaríos os conducen vuestros ojos! Nela, Nela, ven acá, quiero tenerte junto a mí y abrazar tu preciosa cabeza." (Galdós 2001, 124).

Animada de esta manera, Marianela empieza a creer que podría ser bella. Y, llena de esperanza, se mira otra vez en el agua. "María se soltó de los brazos de Pablo, y este cayó en profunda meditación. A la fenomenal mujer una fuerza poderosa, irresistible, la impulsaba a mirarse en el espejo del agua. Deslizándose suavemente llegó al borde, y vio allá sobre el fondo verdoso su imagen mezquina, con los ojuelos negros, la tez pecosa, la naricilla picuda, aunque no sin gracia, el cabello escaso y la movible fisonomía de pájaro. Alargó su cuerpo sobre el agua para verse el busto, y lo halló deplorablemente desairado. Las flores que tenía en la cabeza se cayeron al agua, haciendo temblar la superficie, y con la superficie, la imagen. La hija de la Canela sintió como si arrancaran su corazón de raíz, y cayó hacia atrás murmurando:

-¡Madre de Dios!, ¡qué feísima soy!" (Galdós 2001, 125).

Pablo parece obsesionado por la belleza. Mientras está ciego se la imagina, y medita sobre ella, inspirado por las lecturas. Al final de la historia, Teodoro Golfín, el admirable médico, opera a Pablo, devolviéndole la vista. Pablo se cura de su ceguera, puede ver, y las primeras veces que el médico le quita un momento las vendas y le permite mirar el mundo exterior, está fascinado:

> "Mi interior -dijo Pablo, explicando su impresión primera- está inundado de hermosura, de una hermosura que antes no conocía. ¿Qué cosas fueron las que entraron en mí llenándome de terror? La idea del tamaño, que yo no concebía sino de una manera imperfecta, se me presentó clara y terrible, como si me arrojaran desde las cimas más altas a los abismos más profundos. Todo esto es bello y grandioso, aunque me hace estremecer. Quiero ver repetidas esas sensaciones sublimes. Aquella extensión de hermosura que contemplé me ha dejado anonadado: era una cosa serena y majestuosamente inclinada hacia mí como para recibirme." (Galdós 2001, 217).

Pablo contempla a las personas que están a su alrededor, y recurre una vez más a la concepción platónica: “Todos son buenas personas -dijo Pablo con gran candor-; pero mi prima a todos les lleva inmensa ventaja...” (Galdós 2001, 219). Los considera “buenas personas” porque le parecen bellos, y su prima Florentina es la más bella. Un poco antes le había deslumbrado, en el instante en que la veía por primera vez: “Es mi prima... Yo no tenía idea de una hermosura semejante... Bendito sea el sentido que permite gozar de esta luz divina. Prima mía, eres como una música deliciosa, eso que veo me parece la expresión más clara de la armonía... […] ¡Florentina, Florentina! […]¿Qué tienes en esa cara que parece la misma idea de Dios puesta en carnes? Estás en medio de una cosa que debe de ser el sol. De tu cara salen unos como rayos... al fin puedo tener idea de cómo son los ángeles... y tu cuerpo, tus manos, tus cabellos vibran mostrándome ideas preciosísimas...” (Galdós 2001, 218). La compara con los ángeles, como antes a Marianela.

Más tarde le dirá que es un ideal de belleza: “Eres un tipo perfecto de hermosura; no hay más allá, no puede haberlo...” (Galdós 2001, 221). Y también: “Bendito sea Dios que te crió, mujer hechicera, compendio de todas las bellezas...” (Galdós 2001, 223). Se quitará las vendas sin permiso del médico, no pudiendo contener su impaciencia de ver a Florentina: “No, no me importa quedarme ciego otra vez después de haberte visto” (Galdós 2001, 232).

Al adquirir el don de la vista, Pablo cambia de opinión, y se burla de sus antiguas creencias: “Ahora me río yo -añadió él- de mi ridícula vanidad de ciego, de mi necio empeño de apreciar sin vista el aspecto de las cosas... Creo que toda la vida me durará el asombro que me produjo la realidad... ¡La realidad! El que no la posee es un idiota... Florentina, yo era un idiota” (Galdós 2001, 221). Más tarde exclamará: “¡Viva la realidad!...” (Galdós 2001, 223).

Ahora el joven compara sus vivencias con la hazaña de Cristóbal Colón, y tiene la sensación de haber descubierto un Nuevo Mundo:

> “Prima mía, mi padre me ha leído aquel pasaje de nuestra historia, cuando un hombre llamado Cristóbal Colón descubrió el Mundo Nuevo, jamás visto por hombre alguno de Europa. Aquel navegante abrió los ojos del mundo conocido para que viera otro más hermoso. No puedo figurármelo a él sino como a un Teodoro Golfín, y a la Europa como a un gran ciego para quien la América y sus maravillas fueron la luz. Yo también he descubierto un Nuevo Mundo. Tú eres mi América, tú eres aquella primera isla hermosa donde puso su pie el navegante. Faltole ver el continente con sus inmensos bosques y ríos. A mí también me quedará por ver quizás lo más hermoso...” (Galdós 2001, 220).

Pablo aprende a valorar la belleza de las cosas y de los seres humanos; también toma conciencia de su propia belleza, cuando le traen un espejo:

> “Este soy yo... -dijo con loca admiración-. Trabajo me cuesta el creerlo... ¿Y cómo estoy dentro de esta agua dura y quieta? ¡Qué cosa tan admirable es el vidrio! Parece mentira que los hombres hayan hecho esta atmósfera de piedra... Por vida mía que no soy feo... ¿no es verdad, prima?” (Galdós 2001, 220).

Mientras tanto, Marianela había intentado suicidarse, y no quería que Pablo la viera, intuyendo que la aborrecerá por su fealdad física. Teodoro Golfín, adivinando sus sentimientos, la recogerá y la llevará a casa de Pablo, donde la cuidará Florentina. Pablo entrará y, sin observar a Marianela en la cama, le dirá a Florentina:

> “Florentina, yo creí que no podía quererte; yo creí posible querer a otra más que a ti... ¡Qué necedad! Gracias a Dios que hay lógica en mis afectos... Mi padre, a quien he

> confesado mis errores, me ha dicho que yo amaba a un monstruo... Ahora puedo decir que idolatro a un ángel. El estúpido ciego ha visto ya y al fin presta homenaje a la verdadera hermosura...” (Galdós 2001, 233).

Inmediatamente después se da cuenta de la otra presencia, y mirará con curiosidad a la muchacha recogida. Al tocar su mano, la reconocerá. En aquel instante Pablo comprende que estaba muy equivocado, al asociar la bondad a la belleza física, a la manera de Platón:

> “Pasaron por su mente ideas mil; mas no pudo expresar ninguna. Era preciso para ello que hubiera descubierto un nuevo lenguaje, así como había descubierto dos nuevos mundos, el de la luz, y el del amor por la forma. No hacía más que mirar, mirar y hacer memoria de aquel tenebroso mundo en que había vivido, allá donde quedaban perdidos entre la bruma sus pasiones, sus ideas y sus errores de ciego.” (Galdós 2001, 234).

Pablo se olvida de todas las promesas de amor que había hecho antes a Marianela, prefiriendo a su prima Florentina, por ser una joven muy bella.

Referencias bibliográficas

Alvar, Carlos, Mainer, José Carlos, Navarro Rosa. 2007. *Breve historia de la literatura española.* Madrid: Alianza editorial.

Castelot, André. 2008. *Napoléon*. Paris: Perrin.

Álvarez, Myriam. 2004. “El contexto histórico y el tratamiento de la mujer”, in Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas*, II, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, p. 165-178.

Canavaggio, Jean (coord.). 1995. *Historia de la literatura española*, Tomo V, *El siglo XIX*. Traducción del francés de Juana Bignozzi. Barcelona: Ariel. Traducción del francés de Juana Bignozzi.

Caudet, Francisco. 2011. “Introducción”, in Benito Pérez Galdós, *Marianela*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas, p. 9-62.

Del Río, Angel. 1982. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Bruguera, volumen 2.

Eco, Umberto. 2004. *Storia della belleza*. Milano: Bompiani.

Menéndez Peláez, Jesus, Arellano, Ignacio, Caso González, José M., Caso Machicado, María Teresa, Martínez Cachero, J.M. 2005. *Historia de la literatura española*, León: Everest, volumen III.

Pérez Galdós, Benito. 2011. *Marianela*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

Platón, *El banquete*, trad. de Patricio de Azcárate *http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete*

Pérez Galdós, Benito. *La sociedad presente como materia novelable* *http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf*

Sorina Dora SIMION
(Universidad de Bucarest)

La figura de Fernando Pessoa en la narrativa de Enrique Vila-Matas

Abstract: (**Fernando Pessoa in Enrique Vila-Matas'snarrative)**. Fernando Pessoa appears in Enrique Vila-Matas' narrative and it's not only with reference to heteronyms concerning his name, but also concerning the Portuguese poet or some titles of his works. There are also quotes like the famous "travelling, losing countries" and all the references concerning the Portuguese geographical or cultural space, since one of his novels places the characters in the Azores Islands or they focus on the lyrics of a *fado*. (*Extraña forma de vida*). Furthermore, the Portuguese word *saudade* is repeated several times in his narrative. In the novel *Impostura*, for example, the main character writes in Portuguese works whose titles are Fernando Pessoa's work: *Ave do Egipto*, *ChuvaObliqua*, *Pensarem Nada*, *Passagem das horas*. Teixera, the modern murderer, symbol of the dehumanization and the responsible for the destruction of Literature is situated in the same space of the Azores Islands, on the Isle of del Pico.
Montano's disease affects any creator and it is diagnostic for an illness common to all the profound, real artists, concerned with the perennial literary value that withstands the time, the ones sick with literature. In this context, Montano's disease reunites all those writers who suffer from this obsession with Literature. They suffer due to the destruction of Literature. Montano's disease is consistent with Fernando Pessoa, a symbol in the narrative of the Barcelonan writer and with Enrique Vila-Matas. They both exhibit traits of cosmopolitanism.

Keywords: Enrique Vila-Matas, Fernando Pessoa, heteronyms, Portugues espace, cosmopolitanism

Resumen: Fernando Pessoa aparece en la narrativa de Enrique Vila-Matas y no se trata sólo de referencias a los heterónimos pessoanos, a la figura del poeta lusitano o a los títulos de sus obras. Aparecen también citas, como la célebre: "Viajar, perder países", y todo lo referente al espacio geográfico o cultural portugués, ya que unas de sus novelas ubican a los personajes en Azores o se centran en la letra de un fado (*Extraña forma de vida*). Además, la palabra portuguesa *saudade* se repite varias veces en su narrativa. En la novela *Impostura*, por ejemplo, el protagonista escribe, en portugués, obras cuyos títulos son las obras de Fernando Pessoa: *Ave do Egipto*, *Chuva Obliqua*, *Pensar em Nada*, *Passagem das horas*. Teixeira, el criminal moderno, símbolo de la deshumanización y responsable de la destrucción de la Literatura, se sitúa en el mismo espacio de las Azores, la Isla del Pico. El mal de Montano afecta a cualquier creador y es un diagnóstico para un sufrimiento de los artistas profundos, verdaderos, preocupados por el valor literario perenne que resiste al paso del tiempo, enfermos de literatura.
En este contexto, el mal de Montano une a todos estos escritores que sufren a causa de la obsesión de la Literatura. Sufren por ver la destrucción de la Literatura. El mal de Montano une a Fernando Pessoa, un símbolo en la narrativa del escritor barcelonés, y a Enrique Vila-Matas. Llevan los dos la marca del cosmopolitismo.

P**alabras clave**: Enrique Vila-Matas, Fernando Pessoa, heterónimos, espacio portugués, cosmopolitismo

1. Introducción

Utilizamos las pautas del análisis retórico-general presupuestado por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, teniendo en cuenta la construcción del discurso y la contribución de las operaciones retóricas poiéticas o noéticasa este proceso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *intellectio*, *memoria* y *actio* o *pronunciatio*. Al mismo tiempo, siguiendo a Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos y Antonio García Berrio, nos fijamos en la Semántica, Sintaxis y Pragmática del Imaginario, para descodificar el mensaje global de la narrativa de Enrique Vila-Matas y poner de manifiesto el aspecto que constituye el tema de nuestra ponencia: la figura de Fernando Pessoa en la narrativa del escritor barcelonés contemporáneo. Además, la relación entre los dos escritores es evidente

en lo que concierne el juego que se da entre identidad y alteridad, entre las máscaras que el creador elige para ocultar su propia figura y hacer casi imposible retratarlo, definir su personalidad o por lo menos ofrecer un retrato en líneas firmes. Resulta un bosquejo de líneas fugaces y múltiples, sin la mínima posibilidad de reducirlas a contornos clásicos o a un perfil de un dibujo claro y preciso. La persona es la confluencia de muchos y otros, la reducción a una personalidad única es imposible y el múltiple despliego de personas es el espectáculo común y normal que ofrece Fernando Pessoa y que la Postmodernidad y la Transmodernidad retoman. Es una lección aprendida de un actor que encierra y después muestra: una lección de histrionismo y de deseo de valorar las experiencias vividas y analizadas desde otros puntos de vista, asumidas por otros personajes, distintos.

2. ***Intellectio***

Para la operación intelectiva hemos empleado como fuente la autobiografía del sitio oficial de Enrique Vila-Matas y nos hemos centrado, sobre todo, en algunas novelas que configuran un lusofilo ibérico, según lo afirma Michela Bennici en su artículo de la revista *Confluenze*. Las novelas de atmósfera lusitana y pessoana son *Impostura* (1984), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (1999) y *El mal de Montano* (2002), pero hay que decir que, conforme a las afirmaciones del autor, Fernando Pessoa es un punto de partida para alejarse de este mismo a lo largo de la novela. En las afirmaciones del novelista, cualquier modelo sirve sólo como punto de partida, como pretexto, para buscar otros caminos, otras direcciones, para alejarse y seguir el modelo del tapiz que se dispara en muchas direcciones. Todo esto no para despistar al lector y para engatusarlo, sino más para construir la red de su mundo imaginario y de su discurso narrativo, ya que según el personaje-escritor de la novela *Lejos de Veracruz*, aún se podría escribir algo original, utilizando lo que ya se había escrito.

En la autobiografía literaria de Vila-Matas, podemos identificar las líneas directrices de su creación y sobre todo los aspectos que son ahora de nuestro interés, es decir, las relaciones con la vida, la biografía y la obra del escritor portugués Fernando Pessoa. Enrique Vila-Matas se refiere explícitamente a los temas comunes, como temas dominantes y obsesivos y sobre todo a los puntos concretos de partida de cada novela.

En cuanto a la novela *Impostura* (1984), hay que destacar su columna vertebral semántica que llegará a ser un pilar temático de su entera obra, la relación que se establece entre identidad y alteridad, especialmente en el caso del artista, del escritor que crea y vive lo que crea, desdoblándose, multiplicándose al vivir vidas ajenas que hace suyas, apropiándose personalidades distintas, destinos y nombres diferentes. Es lo que dice él mismo: "Creo que *Impostura* abrió un camino que desde entonces siempre ha estado ahí en mi literatura: la pasión por ser otro, o la idea ─mejor decir la voluntad─ de vivir una vida diferente." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html).

Con *Extraña forma de vida* (1997), Vila-Matas se adentra más en lo portugués, se sitúa en este espacio, uniendo de una forma original los dos ambientes, el lusitano y el barcelonés, a través de dos hilos unificadores ya identificados en su obra, el viaje y el oficio del escritor-espía universal o cosmopolita. Asimismo, el hallazgo concreto, el pretexto o el punto concreto de partida llegan a ser muy importantes en el proceso de creación de Vila-Matas, ya que la Transmodernidad reside en la existencia de múltiples centros y en una interesante mezcla de la cotidianidad con lo virtual y lo libresco o lo artístico, lo imaginado. Al dar en el aeropuerto con el disco de la bella Amália Rodrigues, titulado *Extranha forma*

de vida, y al enamorarse más de la belleza de esta cantante de *fado*, el escritor encuentra la trama de la novela, esto es, la historia del barcelonés dividido entre la actividad de escritor y espía y entre dos amores. Toda esta experiencia lo acerca a Fernando Pessoa que se naturaliza en el barrio de Barcelona: "Recuerdo que, escribiendo ese libro, acabé transformándome en una especie de Fernando Pessoa del barrio de Gràcia de Barcelona. Escribir o la única forma interesante de estar en el mundo, extraña forma de vida." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html).

Asimismo, en su entrevista con André Gabastou, Vila-Matas explica tanto la génesis de la novela *Extraña forma de vida* como también los rastros de la presencia de Fernando Pessoa en este libro. No se trata sólo de la canción portuguesa, del *fado* específico, sino del amor por el país, por su cultura, por Portugal. Hay mucho Portugal y mucho amor por este país gracias al primer editor en Lisboa de los libros de Vila-Matas que le comunicó este amor, editor que lo hizo conocer el país: "Me paseó por todo el país para que lo conociera. Me contó mil historias y me llevó a ver los atardeceres más extraordinarios. En la desembocadura del río Duero, por ejemplo." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html)

Las más interesantes de todas estas aserciones son aquellas referentes a Pessoa, las alusiones al escritor portugués presentes en la novela y la cita sobre el amor que abre el libro, firmada Manuel da Cunha autor de *El espía de la calle Lisboa*. Pero todo es falso, ya que el autor y el libro son ficticios, y todo inventado a la manera del escritor lusitano, célebre por sus heterónimos. La alusión a Chevalier de Pas, precursor de los heterónimos de Pessoa no es sólo una manera de jugar con el lector culto sino también una manera de resolver el problema pesado de interrumpirse para dar nombre a los personajes episódicos que salen en el camino e interrumpen el hilo de la trama que se teje naturalmente. Vila-Matas reconoce que siente una profunda satisfacción cuando puede engañar al lector que cita con toda certeza en su blog la frase de Manuel da Cunha: es el juego lleno de trampas del tejido de la novela transmoderna que sigue las redes ilusorias de textos inventados o apropiados, transformados sin que el orgulloso yo individual del Autor importe. Es la imagen de la pérdida de identidad del Autor, de su disipación en muchos yos diferentes como si se escondiera detrás de figuras múltiples gobernadas por rasgos o impulsos diferentes. La disgregación es el trazo de unión entre el barcelonés y el portugués. Además, el barbero de la calle Durban se llama Vicente Guedes, el primer nombre del autor del *Libro del desasosiego*, pero Vila-Matas sigue jugando y rechazando explícitamente la presencia de elementos tomados de Pessoa: "Lo mismo. Se trata de resolver el trance de llamarlos de alguna forma. Por otra parte, Guedes fue un futbolista del Las Palmas, un equipo canario. No todo es Pessoa en este mundo." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html). Es una manera de ofrecer múltiples pistas para una lectura activa y plural y por esto retoma el hecho de que se sirve de un punto de partida concreto para dispararse el tapiz de su imaginación en muchas direcciones. Y en el caso de la novela *Extraña forma de vida*, Pessoa le sirvió de pretexto, como otra vez fue Kafka, pero después todo se aleja de este punto de partida y se bosquejan pistas diferentes: "Y así es, no le temo a esta operación de falsas pistas, porque a la larga, la pista Pessoa es tan sólo una manera de empezar aferrándose uno a algo concreto para luego acabar quedando suspendido en el vacío, sin Pessoa ni nadie, a cuerpo limpio en combate con uno mismo." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html).

Pessoa se consideraba su propio espía y este motivo del escritor-espía y del espionaje es una de las obsesiones temáticas de Vila-Matas que refuerza más en la entrevista con André Gabastou todo esto: "Quise adentrarme en esta idea. ¿Qué he aportado a esa analogía entre voyeurismo y literatura? Quizás la historia de una familia donde se hereda la afición incontenible al espionaje, como en otras familias se hereda, por ejemplo, la afición a la caza." (*Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html).

La novela *El viaje vertical* (1999) parte de un viaje del autor a la isla de Madeira y representa el viaje al centro de un aislamiento que es el adentramiento en la historia de la Atlántida perdida. El punto de partida es este contacto íntimo y deslumbrante con el espacio portugués que se prefigura también en *El mal de Montano*.

3. ***Inventio, dispositio* y *elocutio***

A pesar de todas las afirmaciones referentes al hecho de que no todo en este mundo es Pessoa, existe la fascinación misma de la persona de Fernando Pessoa. Y esta fascinación la encontramos a lo largo de toda su obra: sea a través de temas o motivos enfocados, sea a través de metáforas espaciales dominantes, sea a través de citas insertas en el material narrativo, citas exactas o transformadas; o a través de los personajes nimios, grises, empleados anónimos que vienen no sólo de Kafka sino que se concretan a través de varias lecturas de Virginia Woolf, Joyce. Hasta la obsesión de lo inglés, de las traducciones, y la fascinación por lo extranjero lejano o por la cotidianidad gris son puntos de encuentro entre lo biográfico y lo ficticio. Vila-Matas afirma rotundamente que la autobiografía es una ficción entre otras, así que emplea a veces elementos de las biografías de otros escritores y de Fernando Pessoa retoma la relación entre identidad y alteridad, la relación entre biografía, obra y autobiografía, el espiar, la multiplicidad de la persona y del creador disipándose en heterónimos que mantienen cierta relación con el orónimo. Pero cada heterónimo congela un estado anímico, una hipostasis o sea una máscara del autor.

La antítesis entre el personaje gris, nimio que se ahoga en la rutina cotidiana en una cotidianidad sofocante y el artista que puede disfrutar de lecturas exquisitas es fundamental, todo balanceando entre realidad y ficción, entre vida real dada por la biografía de los personajes y la autobiografía imaginaria, pura ficción y mezcla que puede construirse. Hay una ley de compensación: la nimiedad o insignificancia y la neutralidad exterior y la inmensa riqueza o el inestimable tesoro que se puede adivinar en el interior. Los universos exterior e interior se separan, se abre entre ellos un abismo y la antítesis alimenta no la extrañez o el asombro sino la sorpresa que nos espera. La apariencia sin importancia y gris oculta un universo lleno de experiencias artísticas plenamente significativas. El juego y el disfraz proporcionan los puntos de fuga, crean los múltiples núcleos de la red narrativa, las conexiones entre planos narrativos distintos, entre personajes dispares y entre fuentes enunciadoras distintas, ya que la omnisciencia múltiple o selectiva u otros recursos de la visióno perspectiva se pueden identificar en cualquiera de sus novelas.

Construir biografías, inventar personajes, buscar máscaras que oculten la verdadera cara del personaje, que dinamiten la fuente de la enunciación, que la transformen en una difícil de identificar y hasta de clasificar, enviando todo a una selección múltiple de narradores, significa utilizar los recursos de la heteronimia. Significa difuminar todo, borrar las barreras y las fronteras, dejar todo impreciso, construir en las líneas fronterizas de los horizontes. Además, esto es ocultar y disfrazar, huir a los moldes de una única personalidad

creadora o las líneas de demarcación de un personaje clasificable, reconocible como tal. De este modo, el modelo de Fernando Pessoa, de sus múltiples facetas, de sus cambiantes personalidades, y la sugerencia de la complejidad de la persona que puede reunir tantas personalidades y disfrutar de este movimiento perpetuo de sus múltiples, es el modelo más utilizado en cuanto a la relación entre identidad y alteridad, entre el yo único y los yos múltiples. Esto es transgredir, incidir, trasladar, mudar, cambiar, hacer todo para dar la impresión de que no existen límites y de que la personalidad humana es como de goma. Además, hay que decir que el personaje de goma casi es un *topos* de toda la literatura moderna, entendiendo por esto tanto la Modernidad como las Vanguardias o la Postmodernidad o hasta la Transmodernidad.

La posibilidad de deformar y de transvasar es algo muy entrañable de toda la narrativa de Enrique Vila-Matas y la extensión de los límites o mejor dicho la ausencia de un dibujo o de líneas tajantes viene a dar el bosquejo de figuras sin identidad precisa o de "vasos" que se pueden llenar de contenidos diversos y que pueden tener nombres en función de este contenido. Los personajes se llaman en el mundo ficticio de otro modo y son creadores de obras que en el mundo real pertenecen a escritores conocidos. El profesor Bruch de la novela *Impostura* tenía otra vida y otra biografía, el tipógrafo Nart quiso pasar por el profesor, pero de todo este cambio de identidades o robo de identidad se enteró Barnaola que trabajaba en el hospital y de Barnaola pasó la historia a su médico. En el universo ficticio, el cambio de identidades, la impostura, es la historia de la creación misma, porque hay que llegar a ser otro para poder escribir y construir mundos diferentes, es la misma historia de Fernando Pessoa que esconde detrás de su propia persona un abanico de personalidades creadoras de estilos diferentes, con biografías diferentes, correspondientes al tipo de creador.

¿Cuál sería la relación entre el ortónimo y los heterónimos? En caso de Fernando Pessoa la explicación sería la adopción de universos temáticos y de estilos diferentes, y en el caso de Enrique Vila-Matas el deseo de esconder la personalidad real del narrador, de transformar una voz en voces múltiples capaces de presentar el conjunto de una realidad compleja pero llena de huecos. Hasta atribuir las poesías de Fernando Pessoa a un personaje de su novela al profesor Bruch que era en realidad el tipógrafo Nart es una artimaña que tiene que ver con todos los trucos y artificios utilizados por el poeta lusitano. El profesor Bruch, influido por su propio cambio político, llegó a ser "un falangista pausado" a la espera de noticias de parte de Edgar Neville y empezó a escribir en portugués, una vez instalado en Rio. Escribir en portugués significa cambiar no sólo la lengua, como se trasladó de un continente a otro o de un espacio geográfico y cultural a otro, sino también modificar el mismo modo de sentir, de percibir y presentar:

> "Sí. Ha llegado el momento de presentarme. Yo fui el médico de Barnaola. También su confidente y único amigo, aquí en Río. Fue él, naturalmente, quien me contó todo cuanto vengo narrando, y fue él quien me pidió que algún día escribiera unas páginas que revelaran nuevos datos sobre el caso del profesor Bruch, al tiempo que llamara la atención sobre la reciente producción literaria de éste, una obra totalmente ignorada por sus compatriotas. En este sentido, debo decir que si ha caído el olvido sobre el profesor Bruch, tal vez se deba a su alejamiento del país natal y al hecho de que desde 1957 escribe en portugués. Pero obras como *Ave do Egipto*, *Chuva Obliqua*, *Pensar em nada* y *Passagem das horas* podrían sorprender gratamente a los lectores españoles. Son de una calidad tan infinitamente superior a lo que escribiera el profesor Bruch en su primera

> etapa que, al leerlas, he llegado incluso a ruborizarme. Quizás haya influido la notable influencia política el profesor en los últimos tiempos. Rompió con el falangismo imperial de su amigo Eugenio Montes y se pasó a la facción liberal que encabeza Edgar Neville. Hoy en día, el profesor es un falangista pausado, que escribe de vez en cuando cartas a su admirado Neville, sin obtener respuesta, y no por ello se enfurece, pues sigue confiando en que algún día será atendido. Y entendido." (Vila-Matas 1984: 114)

En las otras novelas, todo cambia, de este juego exterior y evidente basado en translación de la enumeración de títulos y de una atribución obviamente "errónea" (mejor dicho intencionadamente errónea) se pasa a entrañar temas y motivos y leitmotivs de la obra pessoana. Es la permanente relación entre identidad y alteridad, cuestionada y puesta en tela de juicio encarecidamente con una insistencia cada vez mayor, dada la solidaridad entre las figuras centrales o los personajes. Estos son facetas de uno solo, único, el creador y todo lo que tiene que ver con la creación artística en todas sus hipóstasis, con todos sus elementos o componentes. El creador es una parte de la comunicación literaria, de una cadena o de una red que tiene varios participantes con consistencia física y que se transforman en seres de papel. El escritor espía a los demás, se espía a sí mismo para poder crear, inventa, miente, trastorna, mezcla, pasa de una personalidad a otra, de un pellejo a otro, está en continuo movimiento. Oculta, deforma, cultiva un misterio que le confiere un aura distinta y saca de la vida rutinaria, cotidiana lo que nadie podría sospechar que existiera. La melancolía fina de la *saudade* y la belleza extraña del paisaje de las Azores o de Lisboa, de Madeira envuelven a los personajes: todo se precipita hacia las capas más profundas del alma y la melodía y la letra del *fado* llegan a ser representativos. Amar el paisaje portugués, sentir la parte muy honda de un tipo de amor patrio que Pessoa había expresado en su primer volumen de poesías es lo que el escritor había experimentado al lado de su editor portugués o lo que existía en la belleza del paraje lusitano o isleño y en la parte profunda y fascinante de una "extraña forma de vida" que significa llegar a ser lusitano sin serlo. La melancolía, el *fado*, el paisaje triste y borroso, la *saudade* y sobre todo la pérdida de lo que para un ser humano significa sus propios orígenes son leitmotivs presentes en casi su entera novelística. Las formas concretas de manifestación de toda esta temática en el plano elocutivo son los símbolos y las metáforas.

Sólo mencionamos las metáforas espaciales como Lisboa, isla Madeira, Islas Azores similares a Atlántida que representa el espacio aislado e independiente, separado y dominado por una atmósfera que se nutre de la *saudade* y de la melancolía de una canción. A todo esto se suma el lema del viajero que huye de sí mismo: "Viajar, perder países" que es de fuente pessoana.

Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Nãopertencernem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E da ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Masfaço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é sóterra e céu. (http://arquivopessoa.net/textos/2195).

Es una forma de no regresar nunca a casa, pero es una forma de recuperarse a sí mismo en lo que las fuentes del ser humano son las más profundas que se hayan intuido alguna vez. Esta peregrinación incesante, este recorrido perpetuo es una manera de construir, de levantar casas de sueños, sistemas complicados de palabras que forman edificios frágiles, irreales pero duraderos al mismo tiempo. La fascinación de los parajes exóticos y de las presencias raras es común para los dos escritores, ya que el ibis de Egipto es un símbolo de lo exótico para Fernando Pessoa y para Vila-Mata lo son la fascinación del África negra, de lo central europeo. La obsesión del abismo, de la lluvia y del paso de tiempo insidioso se puede identificar tanto en la prosa del escritor barcelonés como en los poemas ya citados por el novelista en *Impostura*.

El retrato del escritor es el ofrecido por Fernando Pessoa en *Autopsicografía* (http://arquivopessoa.net/textos/4234) y es igualmente el que se desprende de todos los personajes-creadores de Vila-Matas:

> "O poeta é um fingidor
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deverassente.
>
> E os que lêem o que escreve,
> Nador lida sentembem,
> Não as duas que eleteve,
> Mas só a que eles nãotêm.
>
> E assimnascalhas de roda
> Gira, a entreter a razão,
> Essecomboio de corda
> Que se chama coração."

El escritor es siempre otro, el otro y vive los dramas de toda la gente, es uno y muchos, perdiendo su propia sustancia en las contiguas formas corpóreas y en las diversas personalidades que viven sentimientos intensos o abisales. El actor, el ventrílocuo, el escritor, el conferenciante, el editor, el lector o el espía, todos son títeres en los cordeles del universo ficticio que se construye, en las manos de un director universal que se hace invisible. El disfraz, la máscara son los instrumentos al alcance del artista que los emplea porque el fin es ocultar el núcleo, la sustancia de los personajes.

Hasta los diarios, como el *Libro de desasosiego* de Bernardo Soares, son formas comunes para los dos artistas, ya que inventar biografías o autobiografías es una de las ocupaciones favoritas de los dos, e inventarse a sí mismo mucho más. Asimismo, el gesto de borrar las diferencias o las fronteras entre ficción y realidad los une a estos dos escritores, a pesar de las diferencias de época, de la pertenencia a corrientes o etapas distintas de la historia de la literatura, a pesar de las poéticas distintas y hasta de la selección de los géneros literarios, como el género lírico y el género épico. Al acudir a la institución de la Literatura, tanto Fernando Pessoa como Enrique Vila-Matas se construyen y se reconstruyen como Figuras del Escritor y eligen el género literario que creen idóneo y se encuentran en la más alta poesía y en la curva repetitiva de la cuerda del reloj. Ante el paso del tiempo resisten sólo las delicadas construcciones de palabras, estos conjuntos tan frágiles y al mismo tiempo tan resistentes que pueden enfrentar el paso del tiempo de modo eficaz. La movilización del Imaginario describe movimientos repetitivos circulares, ya que la reacción en contra del paso del tiempo es la

ondulatoria femenina de esquiva engañosa como el mismo correr del tiempo. Al paso insidioso se opone la construcción imaginaria de aspecto frágil que no da la impresión de poder resistir a la desaparición, pero que seguro lo logra gracias al aspecto de delicadeza falaz.

4. **Conclusiones**

Para concluir nos valemos de una entrevista de Diego Giménez que se refiere exactamente a Fernando Pessoa y a la relación de Enrique Vila-Matas con el escritor portugués y con su obra, teniendo en cuenta que el novelista barcelonés era un gran admirador del poeta lusitano. Enrique Vila-Matas manifestó su entusiasmo para los poemas de Campos y destacó la fascinación para las frases "que se deslizan hacia otro lado" (Diego Giménez http://revistadeletras.net/extranas-formas-de-vida-vila-matas-pessoa-y-will-oldham/30.09.2015). Y en este sentido perder el origen de la fuente de frases como "¡Viajar! ¡Perder países!" significa ir al núcleo o a la fuente misma de los orígenes de las palabras. Es el punto cero desde el cual arrancan todos los tapices o las redes de cualquier obra literaria, de cualquier creación. Apropiarse las frases de otro escritor no significa más que haber encontrado el principio o el comienzo del habla y de las palabras, lo primordial no de todas las lenguas sino del Imaginario colectivo de la especie humana. Es el manantial que alimenta la creación artística, el punto de referencia cero en el cual no importa la autoría, las teorías, los países, las fronteras. Perder todo es la meta última de diluirse en la propia escritura, fundirse en su propio verbo sin dejar huellas del proceso y levantar sólo la obra, con el fin de escribir, sólo de escribir. El proceso es el resultado y el resultado es el proceso, el escritor es la obra y la obra es el escritor, yo es tú y él y otros, ya que las barreras no existen.

Fernando Pessoa ha llegado a ser una parte de Enrique Vila-Matas y pertenece a su galería de personajes insignes: la ficción y la realidad bailan en las fronteras y no podemos separarlas, ya la realidad no se distingue más de la ficción. Todo se confunde. Las figuras y las caras ya no se pueden identificar, ya no tienen identidad propia, se pueden transformar en paisajes, el escritor puede transgredir espacios y tiempos y es del cualquier lugar del mundo, es cosmopolita, habla español y portugués o cualquier idioma y es ciudadano universal en un horizonte intemporal. Está viajando y recorriendo espacios distintos y todos nos confundimos con el paisaje, con las lecturas, con los demás escritores, porque coincidimos en el punto de partida del proceso de creación que explota el Imaginario colectivo y los modelos discursivos heredados, aprendidos, apropiados. Padeciendo de la enfermedad de la literatura, un escritor puede luchar en contra de los que quieren destruirla, como el criminal moderno, Texeira, en contra de los topos que cavan galerías subterráneas y dibujan los mapas de la destrucción de la Literatura.

Referencias bibliográficas

Albaladejo Mayordomo, Tomás 1986: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

Burgos, Jean 1982: *Pour une poétique de l´immaginaire*, París, Seuil.

Chico Rico, Francisco 1988: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.

Durand, Gilbert 1982: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid.

García Berrio, Antonio 1985: *La construcción imaginaria en „Cántico”*, Limoges, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.
García Berrio, Antonio1994: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
Michela Bennici 2011: *Enrique Vila Matas, un lusofilo ibérico*, in “Confluenze”, XI, vol 3, nr. 1, p. 244-247, http://confluenze.unibo.it/article/view/2213/ 30.09.2015.
Simion, Sorina Dora 2012: *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, București, Editura Universității din București.

Fuentes:

Giménez, Diego 2012: *Extrañas formas de vida: Vila-Matas, Pessoa y Will Oldham*,in “Revista de letras”, XII, http://revistadeletras.net/extranas-formas-de-vida-vila-matas-pessoa-y-will-oldham/30.09.2015.
Pessoa, Fernando 2009: *Cartea neliniștirii*, București, Humanitas.
Pessoa, Fernando: *Archivo Pessoa*, http://arquivopessoa.net/ 30.09.2015.
Vila-Matas, Enrique 1984: *Impostura*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique1988:*Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique 1995: *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique 1997: *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique 1999: *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique 2002: *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.
Vila-Matas, Enrique*: Autobiografía literaria*, http://www.enriquevilamatas.com/ 30.09.2015.

Silvia-Alexandra ŞTEFAN
(Universidad de Bucarest)

Historia como *magistra vitae*: «pura verdad» o construcción ficticia. La imagen de Don Juan de Austria en los escritos de Fernando de Herrera (1534-1597)

Abstract: (**History as *magistra vitae*: «la pura verdad» or fictional construct. The image of Don Juan de Austria in the writings of Fernando de Herrera (1534-1597)).** History as magistra vitae: Lepanto´s iconography serves the imperial propaganda through symbolically representing the Spanish Catholic Universal Monarchy, featuring Don Juan de Austria as exemplary hero. Within the epics of the XVI-th century, this vision is based on two main pillars: mythology and biblical allegories. Member of the Order of the Golden Fleece, Don Juan de Austria is transformed into a new Jason confronting the monster of the Turk in the quest for the mythical flock of wool. Quite sympathetic with the Jesuits, the hero at Lepanto ordered his flags to be embroidered with the sign of tetramorph and the inscription *Con estas armas vencí los turcos; con ellas espero vencer los herejes*, in imitation of Constantine´s cross and*In hoc signo vinces*. Sevillian Humanism had a significant role in creating such symbolic image of the political power, on basis of the concept of *translatio imperii*. The image of Don Juan de Austria as «Capitán de Cristo» was founded on the idea of *imitatio vitae* of his father, Emperor Charles V. The current paper aims at analysing how such ideological connotations of the imperial myth are designed in the writings of Fernando de Herrera – *Relación de la Guerra de Cipre* y *Sucesso de la Batalla Naual de Lepanto* and «Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor D. Juan».

Keywords: Don Juan de Austria, imperial ideology, historical epic, Sevillian humanism, Fernando de Herrera

Resumen: La iconografía de Lepanto sirve la propaganda imperial a través de la representación simbólica de una monarquía española universal católica, cuyo héroe ejemplar fue Don Juan de Austria. Dentro del ámbito de la épica del siglo XVI esta visión se funda en dos pilares fundamentales: las alegorías mitológicas y las bíblicas. Perteneciente a la Orden del Toisón de Oro, Don Juan de Austria se convierte en un nuevo Jasón enfrentándose al monstruo Turco para obtener el mítico vellocino. Muy afín a los jesuitas, el héroe de Lepanto mandó bordar en sus banderas el signo del tetramorfos y el lema *Con estas armas vencí los turcos; con ellas espero vencer los herejes*, en imitación de la cruz y del *In hoc signo vinces* de Constantino. El humanismo sevillano tuvo un papel significativo en la creación de tal imagen simbólica del poder político sobre el fundamento del concepto de la *translatio imperii*. La figura de Don Juan de Austria como «Capitán de Cristo» se funda en la idea de la *imitatio vitae* de su padre, el Emperador Carlos V. El objeto de este trabajo es analizar cómo se perfilan las connotaciones ideológicas del mito imperial romano en las obras Fernando de Herrera – *Relación de la Guerra de Cipre* y *Sucesso de la Batalla Naual de Lepanto* y «Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor D. Juan».

Palabras clave: Don Juan de Austria, ideología imperial, épica histórica, humanismo sevillano, Fernando de Herrera

1. Introducción – la cuestión de la verdad.

Desde la *Dedicatoria* al duque de Medina, Herrera nos ofrece la clave de lectura de su *Relacion dela guerra de Cipre, y svcesso de la batalla naual de Lepanto*, que publica el 20 de septiembre de 1572 en el mismo libro junto a la *Canción en alabança de la Divina Magestad por la vitoria del señor don Juan de Austria en la batalla de Lepanto*, dentro un período de una brevedad espectacular, en menos de un año después del 1 de octubre de 1571, la fecha conocida hasta hoy en día por la victoria naval de Lepanto. En busca de la

credibilidad de sus lectores, Herrera presumiendo de una objetividad casi absoluta, asegura al lector de que su intención es honestísima y afirma: “yo me aparto de toda afición, no queriendo que mi opinión estuuiesse dudosa enel crédito de los ombres”.

Tal objetividad le viene sustentada por el hecho de que reclama una variedad de fuentes sin precedente hasta él, en lo que concierne los acontecimientos históricos que relata. Y en eso hay que darle la razón, llega a un nivel de minuciosidad del detalle muy sorprendente para alguien quien ni siquiera presenció de alguna forma los acontecimientos militares y, por supuesto, tal vez, sería interesante y necesaria una indagación de sus fuentes, estudio que no se ha hecho hasta la fecha. Aun así, Herrera es consciente de los obstáculos inseparables de tal empresa y advierte: “consideren cuan incierta es la voz de la verdad traída de partes tan remotas, y de lenguas tan varias.”.

Es decir, el autor intentará contar con cuantos más detalles posibles lo que pasó, y sin embargo tiene que apoyarse en los testimonios que había seleccionado con muchísima atención y que posiblemente podrían fallar en la verdad, aún con haberlos despojado, como cuenta, de la pasión inherente de los testigos que le habían contado los varios hechos que habían presenciado ante sus propios ojos o los acontecimientos que se habían relatado a ellos también por otros, o aún con haber apartado todo el adorno y ornamento estilístico de los documentos que había consultado.

Objetividad, fuentes variadas y atentamente seleccionadas, más la tolerancia pedida a los lectores de que algunos testimonios podrían fallar, todo debería asegurar la lectura de una pieza histórica creíble y esencialmente fiel a los hechos verdaderos.

A continuación, en el *Prefacio*de la *Relación*, Cristóbal Mosquera de Figueroa subraya el papel muy importante de la historia apelando desde el primer párrafo a la autoridad de Aristóteles en su libro más conocido durante la Edad Media y el Renacimiento, la *Retórica*: “Aristóteles en su Rhetorica amonesta al que quisiere gouernar y atraer vna republica, que nunca a de dexar delas manos la historia.”. En lo que concierne la forma y estado de las repúblicas: “Sola la historia es la que podrá enseñarlo, boluiendo al hombre discreto y astuto para poder mostrarse y señalarse en el teatro de la vida humana.”. En fin, el papel de enseñar de la historia se cumple con la definición que le da Mosquera de Figueroa: “vna pintura viva con que nuestros animos se incitan y se mueven con los señalados exemplos a las grandes empresas, y hazañas dignas de immortal memoria”.

2. La cuestión de la forma textual

Estos acontecimientos, cuenta Mosquera de Figueroa en el *Prefacio* que Herrera decidió ponerlos en forma narrativa porque la historia verdadera difiere de la poesía y de los discursos de oratoria:

> “Porque su intento fuera dilatarse, y hazer largos discursos, podía el autor hazer lo en verso Heroico, tan graue y numeroso, que viniera a igualar su estilo con la grandeza del sujeto. Pero el quiso tomar esta empresa y escrevir la en oración desatada, por huyr de las ficciones de la poesía. Por que como el fin della sea la delectación, el fin de la historia es la pura verdad. Y para el ornato del verso por fuerça auia de auer partes que con sus fabulosas digresiones quitaría ala verdad aquellas fuerças que en la historia son tan necesarias, y le dan tanta calidad: que como dice Luciano, de la mesma suerte que sacando los ojos al cuerpo animado, todo el cuerpo queda inútil y sin prouecho, assi sacando la verdad a la historia, queda oscurecida y vana su naracion, y no se hallara en ella cosa que nos deleyte. Pues en esto sobrepuja a todo genero de escritura, porque los historiadores guardan el orden

> de lo sucedido y vsan de materia preparada, y los oradores sobre faltos fundamentos, y con razones aparentes, aunque galanas y hermosas, muchas cosas fingen y tuercen a su gusto."

Es decir, Herrera no se propuso hacer ni oratoria ni poesía en la *Relacion*, sino solo historia. Ahora bien, la noción misma de la historia sigue controvertida y difícil de definir desde aquel entonces y hasta hoy en día. Hay quienes dicen que las fuentes reunidas concienzudamente llevan a la verdad única, singular y universal, hay también de los que no quieren someterse a tal búsqueda extenuante, sino que apuestan por la existencia de variadas perspectivas sobre el mismo hecho histórico, todas verdaderas. Pero en eso no vamos a entrar. Es decir, dejemos de lado el hecho de que Herrera no introduce ninguna de sus fuentes, ni de los orígenes de tales fuentes, ni confronta testimonios contradictorios, ni advierte haber o no subsanado algún que otro hueco en el *continuum* de su narración histórica que se desarrolla sin fallos. Demos simplemente por sentado que Herrera construye su *Relación*, habiendo reunido los elementos más creíbles que pudo encontrar, con la meta declarada de reconstituir la verdad y rendirla a sus lectores ávidos de ella. Confiémosle al menos en lo que la información que aporta concierne, que además en su mayoría se ha probado auténtica.

Sobrada muestra de esto lo da la influencia que tuvo la *Relacion* herreriana cuyos ecos se evidenciaron en otros textos literarios posteriores que tratan del mismo sujeto histórico. Aunque de sus fuentes poco se conoce, el texto que Herrera publicó en Sevilla en 1572 fue uno de los primeros relatos de la batalla de Lepanto que aparece en España. Por tanto, tuvo un papel importante en varias obras, por ejemplo en el largo poema *La Austriada* escrito por Juan Rufo publicado el mismo año que la *Relacion*, y alabado tanto por Luis de Góngora en el romance que compuso en honor a Don Juan de Austria, como también en la versión de Lepanto incluida en *La Araucana* (1578) de Alonso de Ercilla.

Sería uno de los motivos de su naturaleza inspiradora el hecho de que en la *Relacion* hay muchísimo más que mera información objetiva y fría. Mary Gaylord Randel (1970), la primera y hasta hoy en día no superada estudiosa de la *Relacion* herreriana, afirma su firme convicción de que de hecho toda la obra de Herrera en su conjunto se ve unida por una visión histórica común y medular, habiendo tratado el vate sevillano de encarnar la noción pindárica del poeta que juega el papel de inmortalizar las hazañas heroicas.

Con todo, coincidiendo con la convicción de Gaylord Randel, sentimos disentir con Mosquera y Figueroa. Es decir, consideramos que, además de ser historia por el nivel informativo que tiene, la *Relación* herreriana es tanto discurso argumentativo, oratoria, como poesía. Este ímpetu poético siguió vigente en obras posteriores que tratan el mismo asunto de la batalla naval de Lepanto:

> "For various reasons, the writers of sixteenth century epic construct Lepanto as the point on which all of history converges. Whenever the naval battle between the Christian Holy League and the Ottoman Turks appears in a literary text, it is accompanied by intense poetic imitation and literary rivalry." (Davis 2001,78)

La obra herreriana que nos ocupa, bastante amplia, de casi doscientas páginas, viene compuesta por dos partes: la *Relacion dela guerra de Cipre, y svcesso de la batalla naual de Lepanto* y la *Canción en alabança de la Divina Magestad por la vitoria del señor don Juan de Austria en la batalla de Lepanto.* En contra de la tradición crítica que las ve por separado, preferimos tratarlas conjuntamente, puesto que así juntas replican rotundamente el modelo medieval de escritura que consiste de un épos extendido y moderno, finalizado con una parte

lírica, muchísimo más pequeña, que trae en sí temas más antiguas. Efectivamente, encontramos en la *Canción* una riqueza de contenido simbólico mitológico y bíblico, sustentado por la presencia de *Júpiter, Marte, Apolo, Titania, Palas Atena, el Ercúleobrazo, Saturnio, los Dioses del Senado, el divino aliento, el cielo* que movía su curso, y *las Musas* que cantaban la victoria del ejército etéreo. Sin embargo, en medio de estos símbolos mitológicos resplandecen los antiguos temas españolas: la fama, la memoria y el honor. Notamos el uso del provenzal "prez", palabra medieval de origen occitano, representativa de toda la filosofía cortesana. Y, como no podía faltar, una pequeña y sutil referencia a las letras nacionales que tanto amaba Herrera, en la persona de Garcilaso de la Vega, presente en la imitación de uno de sus más conocidos sonetos, el XIII (*En tanto que de roza y azuzena)*, que a su vez lleva encubierta en sí la tradición humanista, por haber sido, como bien se conoce, a su vez imitado de otro soneto de Bernardo Tasso, y por haber inspirado posteriormente a otro soneto de Góngora. Por tanto, la alabanza de Don Juan de Austria en la *Canción* herreriana lleva a la historia y a la poesía dentro de un mismo espacio de la narrativa *verista* linear:

> "Y el fértil occidente,
> Cuyo inmenso mar cerca el orbe y baña,
> Descubrirá presente
> Con prez y honor de España
> La lumbre singular de esta hazaña.
> Que el cielo le concede
> A aquel ramo de César invencible,
> Que su valor herede,
> Para que al Turco horrible
> Derribe el corazón y ardor terrible.
> (…)
> La fama alzará luego
> Y con las alas de oro la victoria
> Sobre el giro del fuego,
> Resonando su gloria,
> Con puro lampo de inmortal memoria.
> Y extenderá su nombre
> Por do Céfiro espira en blando vuelo,
> Con ilícito renombre
> Al remoto Índio suelo,
> Y á do esparce el rigor helado el cielo."

Al otro lado del libro, la *Relación* viene encabezada por dos poemas, un soneto escrito por Pedro Díaz en imitación del mismo soneto de Garcilaso pasando, si se nos permite el sintagma, el tema amoroso a lo histórico, y un segundo compuesto por Don Felix de Auellaneda en dos octavas reales, estrofas típicas de la épica culta del Renacimiento, la primera elogiando a Herrera, el historiador que inmortaliza las hazañas heroicas y la segunda elogiando a Don Juan de Austria, el héroe que los protagoniza.

En el *Prefacio* de Mosquera se encuentra encastrado un tercer poema imitando al escrito por Hercules Stroza para Maximiliano Cesar. Se trata de un soneto compuesto en honor a Don Juan de Austria, en el que se desarrolla el concepto artístico medular del Renacimiento, la imitación de los modelos. Una de las más insignes metáforas de la imitación en la teoría poética del Renacimiento europeo es la relación entre el imitador y su modelo vista desde la perspectiva aristotélica de imitación como copia de los

comportamientos del hombre convertida en las polémicas renacentistas en la metáfora de la relación entre un hijo y su padre que refleja la relación entre el imitador y su modelo. Así las cosas, al héroe de nuestra pieza épica se le define como también más adelante en el texto, "con ánimo imitador de las hazañas de su padre":

> "Hijo del sacro Cesar glorioso,
> No ay cosa que te iguale en este suelo,
> Ningun reyno ay mayor que el de tu padre.
> Ni ay nombre, o claro Iuan, mayor que el tuyo.
> Y apenas tantas vezes por el mundo
> Buela la gloria con doradas alas;
> Quantas vezes tu ingenio se exercita
> En la imaginacion de claros hechos.
> No con menos razon Austria celebra
> Al hijo illustre de su claro nombre;
> Que la sagrada Creta al grande Jupiter.
> El que quisiere ver de Apolo el rostro,
> Y el pecho, y armas de aquel dios de Tracia,
> Y el coraçon del dios onrado en Menalo;
> Contemple tu figura, braço, y gracia,
> Y en tu cuerpo à la par se vera junto
> Lo mejor de tres dioses immortales."

Por tanto, la *Relación* es discurso retórico por el empleo de muchísimos de los *topoi* de la retórica perfectamente expuestos por Curtius en su más que conocida *Literatura europea y la edad media latina*. En primer lugar, del *topos* de la *imperitia mea*, por el cual el autor se declara insuficientemente apto para la grandeza del sujeto a tratar y que habitualmente viene utilizado en la *captatio* de la *Dedicatoria* con vistas a conseguir la benevolencia de la audiencia por la modestia aparentada: "La memoria del qual sucesso, singularmente dino de ser celebrado en todas las edades, me parecio escribir con las pocas fuerças de mi ingenio, ya que ninguno ocupaua este lugar".

Herrera tiene obviamente todas las fuerzas del ingenio necesario para tal empresa, siendo tal vez uno de los muy pocos en su época capaz de semejante escritura, pero se muestra incapaz porque quiere utilizar desde el inicio el *topos* de la modestia, como todo orador que se respeta, a pesar de que Mosquera iba a advertir apenas unas cuantas páginas más adelante que esta historia es tan verdadera que ni siquiera es necesario captar la benevolencia del lector, por si él mismo querrá ser enseñado:

> "Bien entendido que no será necesario captar beneuolencia al lector antes que lea este libro, como los oradores tiene costumbre, porque demás de que en ellos es importante esta parte, los que escriuen historia, no tienen necesidad de fauorecer se con este remedio, sino que el lector preste atención y disposición en si para ser enseñado."

En segundo lugar monta Herrera todo un desfile de los lugares comunes de la eulogía imperial heredados del panegírico clásico. Entre ellos contamos con varios: *toto orbe cantabilis* o la tierra entera lo canta, con referencia a Carlos V y a la monarquía; *omnis sexus et aetas*, todos le admiran, *cedat nunc* y *taceat superata vetustas*, que ceda ahora y que se calla la superada antigüedad, por los nuevos tiempos traen una fama y loor, una *dignidad y grandeza que no puede tener morada en la estrecheza de la tierra*. Y es poesía por el uso de

las metáforas y alegorías mitológicas y bíblicas que se inspiran de la propaganda del imperio y se sustentan en ella, como se detallará a continuación.

3. Alegorías mitológicas

La propaganda imperial nace, tal y como lo afirma Solis de los Santos (2013), en un periodo cuando España en su conjunto, y en particular Andalucía, desarrolla su impulso de protagonizar la escena social, política y cultural de la historia del Occidente. Sevilla, o Hispalis[1], es considerada la más poderosa ciudad de toda España. El retorno del sevillano Antonio de Nebrija (1441 – 1522) desde Italia en 1473 marca el principio del Renacimiento en el territorio ibérico. Vuelto a Sevilla, Nebrija participa en 1490 a la ceremonia de la boda de la princesa de Aragón con Alfonso de Portugal, donde recita un epitalamio en el que utiliza el lugar común de la edad de oro e introduce una profecía relativa al desarrollo posterior de tal unión que compara con *fretum Herculaeum*. La fábula de Hércules como instaurador de la monarquía española había sido elaborada durante el siglo XIII por el arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada (1170 – 1247) en un proceso de historiografía medieval con vistas a trazar la genealogía de las dinastías europeas. El mito de la creación de Sevilla por Hércules había sido incluido también en *Primera Crónica General de España*escrita por Alfonso X El Sabio.

También los restos de la civilización romana había dejado en la ciudad unas columnas de piedra que incluso más tarde el matemático Pedro de Medina (1493 – 1567) le identificaba con las que se habían alzado por el héroe mítico en su libro *Grandezas y cosas notables de España* publicado en Sevilla en 1548. La idea utópica de la ciudad de Sevilla como centro de España viene ilustrada también por la etimología fantástica que propusieron durante el mismo periodo los escritores locales: *Hispalis = Hispaniae polis.* Tal manipulación y falsificación de las fuentes históricas antiguas es un proceso degenerativo que Solis de los Santos denomina la *visión filológica del mundo*, desarrollado con motivos políticos evidentes.

Escobar Borrego (2007) detalla los mecanismo de la creación del canon épico dentro de la Academia de Mal Lara, basándose en su poema mitográfico épico – alegórico, *Hércules animoso*[2], que empieza en 1549 durante su estancia en Salamanca, lo retoma solo después de doce años en 1561, y lo termina en 1565 con el apoyo de sus amigos de la Academia Sevillana, Juan Sánchez Zumeta y Fernando de Herrera. Los trabajos de Hércules sirven como un ejercicio de *abbreviatio*, es decir los hechos reales se sintetizan y asuman todos los símbolos sagrados de los hechos míticos, la *realia* con lo mítico. Las analogías desarrollan motivos historiográficos en la confluencia del dialogo entre la historia y la ficción y fija a través de la *contaminatio* el estilo de la épica bajo la forma de una *sermo sublime*, con obvia meta propagandística de glorificación del imperio español:

> "En esta exposición programática, el principal *provecho* o *utilidad* del Hércules es, según Mal Lara, ensalzar la labor del hombre que conduce su vida por los rectos senderos de la *virtus*. Para ello, el humanista parte, en primer lugar, de la dicotomía *historia verdadera / historia fingida*. La *historia verdadera*, representada en el *Hércules* por las hazañas de Carlos V, enseña la verdad – porque así fue cómo sucedió – y la verdadera virtud; y la *historia fingida* (es decir, los trabajos

[1]Lorenzo Valla (1407-1457) en *Laurentii Valle Gesta Ferdinandi Regis Aragonum* (1446): *In Castella ex omnibus potentissima est Ispalis, quam vulgo Sibiliam dicunt*, citat de Solis de los Santos (2013) din O. Besomi (ed.), *Laurentii Valle Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*, Padova, 1973, p. 13.

[2]Escobar Borrego estudia el poema de Mal Lara en codex único, en estado avanzado de uzura. (Biblioteca de Ajuda, ms. 50-I-38).

de Alcides) trata cómo había de ser un determinado hecho y la apariencia de virtud que deseamos en los hombres."

El elogio del imperio incorpora el lugar común de la alabanza de la ciudad natal, *laus urbis natalis*. Sevilla es idealizada como espacio canónico y marca cultural de España. Mal Lara se aprovecha del logotipo de la ciudad el *nomadexado* (NO8DO) con su doble símbolo – *No*men *Do*mini y el nodo gordiano – para reiterar el origen fabuloso de la ciudad. Además, se realiza una segunda identificación entre Sevilla y el mundo de letras que idealiza. Juan de Mal Lara conecta a la Academia Sevillana con una Arcadia imaginaria, en la que todos sus amigos obtadquiereniene un nombre épico con sonoridad cercana a su nombre real: Alceo, Philirimo, Xantho, Charilao y Ferrabel, el último siendo Fernando de Herrera, cuya gloria canta Mal Lara en octava real:

"No faltará en Hespaña quien recuente,
en alto verso, rico y abundoso,
los hechos del que más fuere valiente,
del rey, del cauallero más famoso.
Clara Seuilla, tienes tú presente
un fruto de tus pechos animoso:
el sublime Fernando de Herrera,
por quien en todo el mundo seas primera." (*Hércules animoso* V, 3, 820)

Ahora bien, aunque a Fernando de Herrera se le conozca en la crítica tradicional como a un poeta aislado del mundo y enamorado perdidamente de la Condesa de Gelves, su protectora, componiendo lírica amorosa sobre la memoria y el olvido en su celda casi monástica y limando sus versos hasta no poder más, a la luz de lo expuesto anteriormente queda obvia su estrecha conexión y colaboración con el líder de la Academia Sevillana, Juan de Mal Lara, su maestro.

Juan de Mal Lara, humanista sevillano diez años mayor que Herrera, ocupó una posición distinguida en la ciudad de Sevilla, tanto que se le encomendó el papel de componer obras sobre la gloria de la monarquía de España. Tal fue su *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla al Rey Don Felipe II* (1570), que es un ejemplo típico de las fiestas y ceremonias del Barroco.

En 1568 Don Juan de Austria había sido nombrado Capitán General del mar y el rey ordenó que se construyera la nave capitana de su flota. De esta forma, la galera real se construyó en el lugar de las actuales Drassanes Reials de Barcelona, para que posteriormente fuera enviada a Sevilla donde la decoraron en los talleres del escultor Juan Bautista Vázquez y del pintor Cristóbal de las Casas con estructuras de emblemas, según un programa iconográfico imaginado por ningún otro que el humanista Juan de Mal Lara. El aparato figurativo mitológico y religioso lo detalla su autor en el libro *Descripción de la Galera Real del Sermo. D. Juan de Austria*, del cual hoy en día conservamos una edición del 1876 editada por la sociedad de los bibliófilos andaluces. Mal Lara cuenta que recurrió básicamente a la analogía entre los navíos de guerra como palacios flotantes, por tanto expresa esencialmente la idea de los viajes míticos.

Así, mientras en la proa puso escenas de la Eneida y Odisea, el castillo de popa incluye referencias al viaje de los Argonautas y 3 escenas del viaje de Jasón en busca del Vellocino de Oro. También se representa a Hércules, el mítico fundador de la monarquía hispánica. Como Don Juan de Austria pertenecía a la Orden del Toisón de Oro, la referencia a los Argonautas

tenía como meta indicar la analogía entre Don Juan y Jasón, el primero partiendo hacia el Oriente para enfrentarse al Turco, como Jasón había ido en busca del vellocino de oro.

Durante el mismo tiempo que Mal Lara estaba ocupado en estas obras en Sevilla, Fernando de Herrera publica su primer texto conocido, la *Relacion dela guerra de Cipre, y svcesso de la batalla naual de Lepanto*, en el que obviamente se ve inclinado a seguir el programa épico – mitográfico típico de su contexto cultural. Muestra de ellos, es la descripción que incluye de la Galera Real de Don Juan de Austria en el Capítulo XVIII dedicado al número de galeras y a la gente que había en ellas:

> "El de Austria estaua en la hermosa galera Real, que tres años antes auia mandado acabar en Barcelona don Diego Hurtado de Mendoça duque de Frācauila, y virrey de Catalunia de aquel fuerte y Liuiano Pino de los montes Catalanes, cuya popa labro en Seuilla Iuan Batista Vasques escultor, y la adorno de ingeniosas y varias istorias, y figuras Egicias Iuan de Malara ombre doto en las letras de mas policia y elegancia. En estas galeras iua mucha gente señalada por su nobleza y valor."

4. Alegorías bíblicas

Sevilla, centro de España, se convierte en el imaginario humanista a través de la visión filológica del mundo, en el centro del imperio universal de la monarquía católica de España, la nueva Roma, centro de la *oicumena* cristiana. Eva Botella (2012) explica el papel que asumió España de convertirse en imperio universal a través de la narrativa del *translatio imperii* recuperado en tiempos de Carlos V, un concepto medieval que incorpora dentro del mismo hilo narrativo linear la historia del mundo divino y la historia del mundo real, de tal forma que durante el reino de Felipe II, España llega a ser considerada la Quinta Monarquía Universal Católica. Desde esta perspectiva, la batalla de Lepanto reúne los símbolos del bien común defendido por los humanistas tempranos, al que concurren la *vita activa* de la virtud cristiana y el *vivere civile* del buen ciudadano. En fin, la propaganda imperial se basa en dos superposiciones significativas entre Rome y Sevilla por un lado, y por el otro entre el Sagrado Imperio Romano y la Monarquía de España. La épica sevillana – andaluza – española compuesta por los humanistas del Siglo de Oro – nombre que por aquel entonces se daba solamente al Renacimiento y no también al Barroco – se debe entender desde la perspectiva de tales equivalencias propagandísticas.

El *Prefacio* de Mosquera viene a fijar de antemano los elementos centrales de la narrativa: Don Juan es el capitán de Cristo, luchando una guerra religiosa por la fama y honor de su monarquía universal católica, es decir en defensa de una identidad cultural eminentemente cristiana del imperio español, una batalla de la que salió victorioso eminentemente gracias a esta identidad cultural nacional de la religión cristiana, que rebasa en la ética cristiana y virtud misma de sus connacionales, una ética y virtud que a su vez sustenta todo el edificio de la monarquía.

La *Relacion* por otro lado emplea motivos de la épica antigua, mayoritariamente de la Eneida, a la vez que infiere que la batalla, aún con lucharse por soldados mortales no asistidos por ningún ente ficticio dentro de la narrativa, se da entre dioses diferentes. Las preparaciones de guerra, descritas muy realísticamente en el capítulo undécimo, son obviamente mentadas como para una batalla religiosa, en la que Cristo es el "patrón general de aquella santa empresa", y siguen una disciplina militar muy estricta y jerárquica a modelo de la eclesiástica:

El tema de la honra se traslada al campo religioso y el ganar victoria en la batalla se considera que no se haya conseguido sino debido a la virtud de luchar honestamente a su vez

adquirido por las virtudes cristianas de los soldados del ejército. Sin embargo, no se trata solo de un cristianismo de la identidad cultural, sino también de la ética cristiana misma. Es decir, Herrera no juega un juego de espejos, sino que de verdad cree en lo que dice – es auténticamente honesto y objetivo en su empresa de relatar la historia. La verdad como siempre, una cuestión debatible.

Bibliografía

Barbero, Alessandro. 2010. *Lepanto. La batalla de los tres imperios*. Traducción del original Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda. 2010.*Lepanto. La battaglia dei tre imperi*. Roma: Editori Laterza. Barcelona: Ed. Pasado y Presente.

Bennassar, Bartolomé. 2004. *Don Juan de Austria. Un héroe para un imperio*. Colección Historia Selección. Madrid: Ed. Temas de Hoy.

Binotti, Lucia. 2012. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain.* London: Tamesis.

Botella-Ordinas, Eva. 2012. "Exempt from time its fatal change: Spanish imperial ideology, 1450-1700", en *Renaissance Studies*, vol. 26, no. 4, The Society for Renaissance Studies, Blackwell Publishing Ltd., pp. 580-604.

Braudel, Fernand. 1985[1979]. *Mediterana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*. Vol. I-IV. Traducere de Mircea Gheorghe. Prefață de Alexandru Duțu. București: Ed. Meridiane.

Escobar Borrego, Francisco Javier. 2007. "La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)", en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 1.

Davis, Elisabeth B. 2001. "Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 5, pp. 257 – 259.

Gaylord Randel, Mary. 1970. *The Historical Prose of Fernando de Herrera*. London: Tamesis.

Mínguez, Victor. 2011. "Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal católica", en *Obradoiro de Historia Moderna*, no. 20, 255-284.

Rivero Rodríguez, Manuel. 2008. *La batalla de Lepanto: Cruzada, Guerra Santa e identidad confesional*. Madrid: Silex.

Solís de los Santos, José. 2013. "El humanismo en Sevilla en la época de Diego López de Cortegana", en F. J. Escobar Borrego, S. Díez Reboso, L. Rivero García (eds.). *La Metamorfosis de un Inquisidor: El Humanista Diego López de Cortegana (1455-1524).* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva. 2012; Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 2013.

Luminița VLEJA
(Universidad del Oeste de Timișoara)

Perspectivas recientes en la lingüística románica rumana

Abstract: (Recent perspectives in the Romanian Romance linguistics). The fertility and the interest of the Romance studies field are abundant reflections generated in recent years, with special attention to a dual approach: the approach of this discipline to general linguistics and the development of its own scientific paradigm.The renowned Romanian romanists belonging to different schools have in common the passion for research in the Romance area and philological accuracy. In their works, they concentrate their efforts to make new scientific achievements and to disseminate to the public university. Romance studying schools in Bucharest, Iași, Timișoara, Craiova demonstrate the concern of their representatives for the symbiosis between linguistic reflection and the analysis of specific linguistic phenomena. The results of research in the field of Romance studies are fruitful for both general linguistics as well as for the teaching of modern languages or intelligibility. Intercomprehension between Romance languages, along with their comparative study, is one of the aims of the present studies concerning not only teachers and students but also to the Latin Union.
For this article we pay tribute to illustrious personalities of Romance linguistics and emphasize the importance of their works. When trying to keep alive the fact that we are part of the Romanity, the respective Romanian authors have marked important moments in the evolution of Romance studies.

Keywords: Romanity, Romance studies, Romance languages, Romanian romanists

Resumen: La fertilidad y el interés del campo de estudio de la romanística han generado abundantes reflexiones durante los últimos años, con especial atención hacia un doble planteamiento: el acercamiento de esta disciplina a la lingüística general y la elaboración de su propio paradigma científico.Los reputados romanistas rumanos que pertenecen a diferentes escuelas tienen en común la pasión por la investigación en el área románica y la exactitud filológica. En sus obras se concentran sus esfuerzos para la consecución de nuevos logros científicos y para su difusión al público universitario. Las escuelas de romanística de Bucarest, Iași, Timișoara, Craiova demuestran la preocupación de sus representantes para la simbiosis entre la reflexión lingüística y el análisis de los fenómenos lingüísticos concretos. Los resultados de las investigaciones en el campo de la romanística son fructíferos tanto para la lingüística general como para la enseñanza de las lenguas modernas o la intercomprensión. La intercomprensión entre las lenguas románicas, junto con su estudio comparativo, es uno de los objetivos de los estudios actuales que preocupa no solo a profesores y alumnos, sino también a la Unión Latina.
Por el presente artículo pretendemos rendir homenaje a ilustres personalidades de la lingüística románica y destacar la importancia de sus obras. Al intentar mantener vivo el hecho de que formamos parte de la romanidad, los respectivos autores rumanos han marcado importantes momentos en la evolución de la romanística.

Palabras clave: romanidad, romanística, lenguas románicas, romanistas rumanos

Pro domo CICRE IV:

El año 2013 fue marcado por el aniversario de dos hechos históricos de destacada relevancia para la configuración de la evolución de lo que iba a ser la Romània europea: se cumplían 1700 años desde la proclamación del Edicto de Tolerancia de Milán y también 1900 años desde la inauguración, en Roma, de la columna de Trajano, símbolo del triunfo romano en Dacia. La cultura románica y universal festejó, en 2015, algunos aniversarios ilustres: el 750 aniversario del nacimiento de Dante Alighieri, figura celebérrima de la Romània, el IV Centenario de la publicación en Madrid de la segunda parte de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (el libro más leído después de la Biblia), 500 años del nacimiento de Santa Teresa de Jesús…

*

* *

Introducción

Construido sobre la tríada latinidad, romanidad y espiritualidad cristiana, el objeto de estudio de la Romanística se enriquece siempre a la luz del conocimiento de la historia y de la lingüística románica. A esta problemática se añade el estudio de los métodos de investigación, las corrientes, escuelas y orientaciones, el de las lenguas en contacto, la crillolística, el plurilingüismo, la sociolingüística. La diversidad cultural y lingüística de la Romània ha ofrecido permanentemente temas de investigación muy importantes, de múltiples irradiaciones y perspectivas, entre las cuales la diacrónica y la sincrónica, que se alimentan mutuamente. El campo de los estudios románicos es fructífero y puede ser un cemento impresionante para un amplio abanico de ciencias socio-humanas.

Hablar sobre un tema tan amplio como los estudios contemporáneos de Romanística en Rumanía supone hablar de una compleja problemática que reúne aspectos muy diversos: el origen común de las lenguas afines, métodos de investigación específicos, rigor científico, estudio del multilingüismo, lenguas criollas con base léxica romance, contactos lingüísticos extra e intrarromances, necesidades específicas para la comunicación multicultural o intercultural. Últimamente los investigadores en este campo tienen en cuenta no solo los parámetros culturales, históricos, lingüísticos y pragmáticos, sino también los nuevos paradigmas originados por el fomento de la cultura de la investigación inter y transdisciplinaria.

La Filología Románica nació ligada a criterios historicistas, pero sin quedar agotada en ellos. Empezó a desarrollarse como ciencia en el siglo XIX y su primer objetivo fue el análisis comparativo de las lenguas y las literaturas románicas. La romanística lingüística siempre se ha mantenido abierta hacia el exterior y se ha estudiado a través de corrientes tales como el estructuralismo, la gramática generativa, los planteamientos sociolingüísticos, la lingüística textual, la pragmática, etc. Aunque los criterios historicistas no son una condición suficiente para la comprensión de una lengua y su literatura, sí son necesarios, pues las lenguas son producto de un proceso histórico. Esta cohesión entre lo histórico (diacronía) y lo no histórico (sincronía) se ha traducido en la existencia de asignaturas como la lexicología, la dialectología, la semántica, la fonética, la edición de textos, la literatura comparada, la crítica textual, la historia de la literatura, etc. Todas estas disciplinas se imparten hoy en las Facultades de Letras europeas y constituyen contenidos básicos de diversas licenciaturas, entre las que se encuentran aquellas que se han formado a partir de la Romanística, que es el tronco inicial y común de las lenguas y literaturas modernas de la Europa románica. “Eliminar esta titulación del mapa de futuros grados de la universidad española –consideraban los profesores de Filología románica de las Universidades españolas– va en contra de la tan deseada convergencia europea, pues en sus estudios «converge» toda Europa, ya que nuestras materias de enseñanza encuentran sus raíces en el continuum románico que explica la unidad cultural de la Europa medieval y a la vez el comienzo de su diversidad lingüística y literaria hasta nuestros días” (Vleja 2015: 20-21), señalan los profesores en el *Manifiesto de los profesores de Filología románica de las universidades españolas.*

Básicamente se trata de una asignatura muy compleja y de la visión que tienen los romanistas acerca de la crisis actual ante la cual se está pensando en cómo se debería renovar su *status* académico.

Los estudios de Romanística en Rumanía: algunos romanistas y líneas de investigación

El interés científico hacia la lingüística románica se ha venido concretizando en Timişoara con la llegada del gran lingüista Gheorghe Ivănescu. Entre 1962 y 1969 el Profesor G. Ivănescu fue el jefe de la Cátedra de rumano de la Universidad de Vest, donde impartió, entre otros, cursos de lingüística románica y fue el director del *Anuario* de la Facultad de Filología. Por su formación muy compleja, profundizada en París y Roma, el romanista rumano tuvo unos discípulos importantes en esta universidad del Oeste de Rumanía, junto con los cuales determinó un cambio de paradigma definitorio en la investigación filológica. La romanista Ileana Oancea, su alumna doctoranda, a la hora de rendirle homenaje a su reputado Profesor que había venido desde Iaşi, donde fue por un año, el profesor de Coseriu, explicaba:

> "Contactul de scurtă durată cu Eugen Coşeriu, cel mai mare lingvist al epocii noastre, pe atunci student, l-a marcat, de asemenea, Gheorghe Ivănescu urmărind impresionanta carieră mondială a acestuia şi analizându-i cu atenţie lucrările într-o epocă în care Coşeriu era mai mult sau mai puţin ignorat în România." (Oancea 2006: 78-79).

En los volúmenes de la crestomatía reunidos bajo el título *Din historia ideilor lingvistice* (*De la historia de las ideas lingüísticas)* y coordinados por la profesora Ileana Oancea se destacan las contribuciones meritorias de otros romanistas rumanos: Eugenio Coşeriu, Iorgu Iordan, Maria Iliescu, Alexandru Niculescu.

En varios trabajos de lingüística románica y especialmente en su libro *Lingvistica romanică. Evoluţie. Curente. Metode*, el reputado histórico de la romanística Iorgu Iordan describía el estado de la lingüística románica, con sus méritos y con sus aspectos débiles.

En la misma línea la romanista Ileana Oancea destacaba la creatividad y la fuerza con las que la respectiva ciencia seguía manifestándose y su propensión hacia las literaturas románicas investigadas desde una perspectiva lingüística:

> "Dacă romanística propriu-zisă, neasimiliând structuralismul, rămăsese într-adevăr o vreme în urmă, în alte sectoare însă creativitatea acestei ştiinţe continua să se manifeste cu aceeaşi vigoare. Este vorba de aspectul vosslerian al studierii romanităţii, adică de studierea limbilor literare romanice, în care începeau să se infiltreze fertile idei ele structuralismului lingvistic prin lucrările lui Zumthor şi chiar inovaţii faţă de structuralismul "clasic" saussurian prin lucrările lui E. Coseriu". (Oancea 1993: 23)

Ileana Oancea subrayaba la propensión de la romanística hacia las literaturas románicas investigadas desde una perspectiva lingüística y destacaba la teoría que G. Ivănescu había desarrollado en su estudio *Storia delle parlate popolari e storia delle lingue letterarie,* publicado en 1972, acerca de la necesidad de fundamentar una investigación histórico-comparativa efectuada en el nivel de la aparición y desarrollo de las estructuras románicas con funcionalidad literaria:

> "Deschiderea romanisticii spre studiul literaturilor romanice investigate însă **la nivel lingvistic** înseamnă de fapt redescoperirea paradigmei precomparatiste care se ocupă tocmai de ipostaza literară a descendentelor latinei reflectată într-o bogată activitate în care problemele lingvistice şi cele literare nu pot fi disociate".[...] Acceptând, la nivel metateoretic, existenţa unei lingvistici a aspectului literar al limbajului, cu alte obiective şi cu o altă metodologie decât cea comparativ-istorică, istoria lingvisticii îşi anexează o

> problematică nouă, la fel de legitimă şi la fel de interesantă ca şi cea tradiţională genetică şi comparativă, în care spaţiul romanic ocupă un loc central. O asemenea lingvistică atinge chiar **în primul rând romanistica**, dat fiind faptul că, în lunga etapă premergătoare lingvisticii «moderne», reflecţia lingvistică, precum şi practica literară cea mai stimulatoare, vizează idiomurile neolatine în drumul lor spre universalitate." (Oancea 1993: 24; 25)

Por otra parte, en una entrevista con su alumna, G. Ivănescu notaba que entre las líneas de investigación de la escuela de romanística de Timişoara la problemática del rumano ocupaba un lugar importantísimo. Al distinguir entre la lingüística de las lenguas literarias y la lingüística de los dialectos populares G. Ivănescu mencionaba que se trataba de unos principios importantes aplicables al estudio de las lenguas románicas: "Am şi aplicat amplu principiile de care am vorbit mai sus dezvoltării limbii române în *Istoria limbii române* (Iaşi, 1980), iar o elevă a mea din Timişoara, Ileana Oancea, le-a aplicat cu succes studiului limbilor romanice…" (Oancea 1993: solapa)

En su libro *Portrete şi evocări* (Sala: 2013) Marius Sala realiza el retrato profesional de algunos romanistas importantes del espacio románico, la mayoría rumanos, entre los cuales Gheorghe Ivănescu, del cual afirma que le es muy apropiado el lema de Pierre Larousse escrito sobre todos los diccionarios Larousee, "Je sème a tout vents" (Sala 2013: 189):

> "În cercetările sale a fost cel dintâi lingvist care a demonstrat existenţa varietăţilor teritoriale numite de el "dialecte literare" ale românei literare. A acordat atenţie migraţiilor unor români pentru a explica anumite fenomene lingvistice; patru capitole, câte unul aparţinând părţilor a treia, a cincea, a şasea şi a şaptea, sunt consacrate acestei chestiuni.[…] A fost mereu pentru mine un model de savant care şi-a dedicat viaţa studiului limbii române. El va rămâne, alături de Alexandru Philippide şi de Iorgu Iordan, ceilalţi doi ieşeni membri ai Academiei Române, un reprezentant de frunte al lingvisticii româneşti." (Sala 2013:188-189)

Uno de sus alumnos, el lingüista Eugen Munteanu, afirmaba que "G. Ivănescu este autorul nu doar al singurei istorii complete a limbii române, ci şi al celei mai bune dintre ele. Problema originii, specificului şi dinamicii istorice a limbii române s-a situat constant în centrul atenţiei lui G. Ivănescu." (Munteanu 2014: 219).

Otro aspecto importante que completa el retrato de Ivănescu es la evocación de Maria Iliescu, quien en 1974 era profesora de lingüística general y de filología románica en la Universidad de Craiova, donde anteriormente había desarrollado su actividad docente G. Ivănescu. Se trata de una cualidad muy poco rememorada acerca del lingüista rumano:

> "Profesorul nu numai că citea tot ce apărea în bibliografiile vremii despre limba română şi despre limbile romanice, dar ţinea seama şi de ce scriau oamenii tineri, neconsacraţi – cum am fost şi eu în acei ani -, discutând critic ideile lor, subliniind ce i se părea valabil şi arătând, *sine ira et studio*, ceea ce i se părea greşit, după cum se poate vedea din lectura *Istoriei limbii române* care cuprinde, în câteva locuri, şi un dialog implicit, peste ani, privind o serie dintre lucrările mele." (Iliescu 2014: 14)

Ivănescu ha sido venerado y aún lo es en todos los centros universitarios donde ha impartido sus cursos: en Iaşi, Bucarest, Timişoara y Craiova. En las últimas dos ciudades ha creado verdaderas escuelas de lingüística, cuyos representantes, profesores e investigadores, siguen el trabajo de su maestro.

Entre los libros de la romanista Ileana Oancea destinados principalmente a sus alumnos de la Universidad de Vest cabe mencionar su manual *Schiţă de istorie a romanităţii,* elaborado junto con Luminiţa Panait, su ex alumna. Este esbozo de historia de la romanidad "es un panorama muy bien hecho desde el punto de vista didáctico y se

advierte que subyacen unos conocimientos muy profundos del tema. El contraste de textos de lenguas románicas y los mapas del final constituyen anejos de un gran valor", apreciaba José Manuel González Calvo en la *Introducción* del manual (González Calvo 2004: 14).

En los coloquios que se celebraban a principios de los años 2000 durante los meses de mayo en la Universidad de Vest de Timişoara con motivo de los días de la latinidad se presentaban trabajos relacionados con la filología románica. En 2004, con motivo de la celebración del 50^0 aniversario de la Unión Latina, se publicó el volumen *Zilele latinităţii* (*Los días de la latinidad*). Eran momentos cuando se les ofrecía a los alumnos rumanos la posibilidad de hacer el Doctorado Europeo. Los profesores españoles que visitaban la Universidad de Vest por el programa Erasmus consideraban estas visitas además de fructíferas, muy aleccionadoras, ya que encontraban allí "un grupo de profesores muy comprometidos con la enseñanza de la lengua y literatura españolas" y el nivel de conocimientos de los alumnos sobre el español era "más elevado de lo que previamente a su llegada podían imaginar". Los profesores españoles confesaban acerca del nivel y el dominio del español por parte de los alumnos de la Universidad de Vest: "Mis contactos con alumnos de universidades italianas y alemanas durante otras visitas docentes normalmente no me ofrecían este nivel de manejo de la lengua española". (González Calvo 2004: 14). Y lo que era muy importante con respecto a la idea de la latinidad y la unidad lingüística europea era que tanto los profesores visitantes como los que los recibían en las universidades rumanas se daban cuenta de que el español y el rumano, como lenguas romances situadas en las áreas laterales de la latinidad eran idiomas cuya relación contrastiva era de gran importancia para el desarrollo de la filología románica:

> "La escasez de trabajos sobre esta relación supone una insuficiencia seria. El estudio de las lenguas romances de la Península Ibérica (español, portugués, gallego, catalán) se enriquecerá mucho si además de las comparaciones con el francés y el italiano se intensifican con el rumano. La idea de la latinidad nunca estará medianamente completa si no se amplía el estudio del rumano en relación con el resto de lenguas romances. Por lo que se refiere al español, el hecho de que ambas lenguas (español y rumano) estén en las áreas laterales de la latinidad implica una importancia añadida al resto de consideraciones más centrales. Convendría que la enseñanza del rumano en España, dentro de las secciones de Filología Románica y Filología Española, se extendiese a más Universidades, pues por ahora no lo está en muchas." (González Calvo 2004: 13).

La Profesora Teresa Ferro, romanista y rumanista muy vinculada a la Universidad de Vest de Timişoara, consideraba que las relaciones entre la Universidad de Udine y la Universidad de Vest iniciadas por los profesores Eugen Todoran y Alexandru Niculescu estaban por aquel entonces en una fase de gran efervescencia. Subrayaba los principales motivos por los cuales las dos universidades eran asociadas:

> "Ci sono diversi motivi, tutti ugualmente importanti, per questo primato di Timişoara. Il primo e certamente che l'affinità culturale tra i nostri due paesi è molto stretta, piu che con altri paesi dell'Est dell'Europa. Il secondo è il grande dinamismo che accomuna i due Atenei: entrambi molto moderni e aperti verso la sperimentazione di nuovi percorsi. Il terzo è la fiducia reciproca che si è istaurata negli anni, grazie anche al fatto che la nostra relazione privilegiata e stata coltivata con scambi continui di docenti, ricercatori, studenti, con visite di cortesia e di amicizia, con progetti comuni. Un altro motivo importante è la situazione socio-economica che lega il Friuli e la sua impreditoria al Banato: la forte presenza italiana nell'Ovest della Romania e la forte presenza romena in Friuli hanno stimolato le due Università a farsi carico e a gestire gli aspetti culturali di questo rapporto. Infine, ultimo ma non ultimo, l'Università di Udine ha

> favorito con ogni modo possibile l'insegnamento dell'italiano nell'Università dell'Ovest, anche inviando dei propri docenti e curando particolarmente la preparazione degli studenti Socrates che vengano a Udine." (Ferro 2004: 12)

Profesora DHC por la Universidad de Innsbruck, la Universidad de Vest de Timişoara, la Universidad de Bucarest, la Universidad de Craiova como reconocimiento de su meritoria, minuciosa e incansable labor en el campo de la romanística, Maria Iliescu es autora de un número inmenso de trabajos. Su opinión es que, a la hora de estudiar las lenguas romances y su diversidad hay que tener en cuenta unos criterios unitarios, aunque se trate de diferencias de análisis. En su libro acerca de un subsistema de las lenguas románicas (la morfología verbal), *Typologie de la morphologie verbale romane, I. Vue synchronique*, escrito junto con Louis Mourin, encontramos un análisis comparativo entre las lenguas romances literarias (portugués, español, catalán, francés, italiano, rumano) a las cuales se añaden los idiomas representativos de las lenguas romances constituidas por varios dialectos (literarios). En cuanto a los respectivos idiomas analizados los autores han partido de la siguiente idea:

> "Ceci a été le cas pour le gascon, l'occitan, pour lequel nous avons choisi le dialecte languedocien, le franco-provençal de France où nous avons retenu le dialecte de Vaux, le franco-provençal de Suisse, le romand, pour lequel nous nous basons sur le dialecte de Vaud, le rhéto-roman qui, en raison de la diversité des groupes, sera représenté par deux dialectes romanches (le sursilvain et le haut-engadinois), par le ladin dolomitique, plus précisément celui du Val Gardena, et par le frioulan ; pour le sarde nous avons choisi le dialecte de type logoudorien de Nuoro. Comme le dalmate ne présente pas assez de formes pour permettre la reconstitution de tous les paradigmes, nous avons cru opportun d'inclure aussi dans la comparaison un idiome istro-roman (Vale d'Istria) qui amoindrit la distance geographique entre l'italien et le roumain." (Iliescu, Mourin 1991 : 2)

El libro *Portrete şi evocări* de Marius Sala, académico rumano y miembro corresponsal de la Real Academia Española rinde homenaje a ilustres personalidades de la lingüística románica y rumanistas prestigiosos: Eugeniu Coşeriu, Alexandru Ciorănescu, Teresa Ferro, Valeria Guţu Romalo, Maria Iliescu, Gheorghe Ivănescu, Maria Manoliu, Florica Dimitrescu, Al. Niculescu, Sextil Puşcariu, Sanda Reinheimer Rîpeanu, Lucia Wald, etc. Evoca también a sus profesores, Iorgu Iordan y Alexandru Rosetti. Al primero lo evoca como profesor, director del Instituto de lingüística, vicepresidente de la Academia Rumana y persona.

La evolución profesional del romanista Marius Sala, según lo afirma el autor mismo en este libro de retratos y evocaciones, ha sido marcada también por la actividad de lingüistas extranjeros: Rafael Lapesa, Manuel Alvar, Alf Lombard, Juan M. Lope Blanch, Bertil Malmberg, Antoine Meillet, Liliane Tasmowski, Alonso Zamora Vicente, etc. Todos estos reputados romanistas tienen en común la pasión por la investigación en el área románica y la exactitud filológica, que caracterizan sus obras.

Cabe recalcar, como siempre, que las relaciones que se dan entre las lenguas románicas se estudian a partir de una bibliografía muy compleja. Destacamos primero, entre las fuentes que pueden guiar a los alumnos y a los futuros romanistas, el papel de las enciclopedias:

> "Para establecer una comunicación intercultural hace falta un mínimo de conocimiento. En primer lugar, tiene que haber una lengua común. Pero si se puede ampliar este conocimiento lingüístico a una enciclopedia común la comunicación será mucho más fácil. Eco (1990:134) señala que «... aun cuando desde el punto de vista de una semiótica general pueda postularse la enciclopedia como competencia global, desde el punto de vista sociosemiótico es interesante determinar los diversos grados de posesión de la enciclopedia, o sea, las enciclopedias parciales

(de grupo, de secta, de clase, étnicas, etc.)». Es decir que, además de la enciclopedia de la cultura en que hemos sido socializados, cada día es más necesario tener acceso a la enciclopedia de otras culturas. En definitiva hay que tener en cuenta que si se conoce también algo de la cultura ajena, habrá muchos menos malentendidos." (Rodrigo Alsina: 16)

Una enciclopedia de las lenguas románicas es la coordinada por Marius Sala (Sala: 1989). El lingüista rumano, miembro de la Academia Rumana desde 1993, miembro corresponsal de la Real Academia Española desde 1977, miembro del Instituto Mexicano de Cultura (1981), miembro de la Academia Nacional de Letras de Uruguay (1994), miembro de la Academia Peruana de la Lengua (2004), es coordinador y autor también de *Limbile lumii. Mică enciclopedie*, București, 1981; *Les langues du monde. Petite encyclopédie*, Paris, 1984; *Enciclopedia limbii române*, București, 2001; *Limbile Europei*, București, 2001), *Limbi in contact*, București, 1997, *Lenguas en contacto*, Madrid, 1998, de varios diccionarios, libros y estudios de lingüística general y románica (unos 350 publicados en Rumania y en el extranjero).

La intercomprensión entre las lenguas románicas, junto con su estudio comparativo, es uno de los objetivos de los estudios actuales que preocupa también la Unión Latina, fundada en 1954 por el Convenio Constitutivo de Madrid, que existe como institución desde 1983 y que agrupa todos los países de lenguas románicas. Algunos romanistas iniciaron durante los últimos años métodos de diagnóstico, desarrollo y evaluación continua de las competencias de comunicación, trabajo en equipo e innovación. Es el caso del método de aprendizaje simultáneo EoroCom*Rom*, el resultado de un amplio proyecto que cuenta con la elaboración de manuales para la comprensión de los textos románicos. Este método fue experimentado en una serie de universidades europeas (Barcelona, Tarragona, Girona, Innsbruck, Aix-en-Provence, Wupperthal, Frankfurt, Hagen, Erfurt, Louvain-La-Neuve) y galardonado en 1999 con el premio del Ministerio de Ciencia de Austria para proyectos lingüísticos innovadores. Se trata de un libro traducido del alemán y adaptado para los hablantes de rumano (Horst G. Klein&Tilbert D. Stegmann, *EuroCom*Rom - *Die Sieben Siebe. Romanische Sprachen sofort lesen können. Français - català – español – italiano – português – română*, Frankfurt am Main, 1999; segunda edición, Shaker Verlag, Aachen, 2000, destinado a los hablantes alemanes para el aprendizaje de las lenguas románicas.

El objetivo de las nuevas estrategias propuestas por EuroCom es el de hacer posible el multilingüismo de una manera realista, con esfuerzos mínimos de aprendizaje, sin pretensiones de máxima competencia, sino con competencias al principio limitadas, que aseguren la capacidad de comprensión de un mensaje en una lengua desconocida. El principal obstáculo para el desarrollo más amplio de la competencia multilingüística es el psicológico-motivacional. Aunque se sabe que una comunicación perfecta, incluso entre hablantes de la misma cultura, es difícil, muchos alumnos temen hablar en una lengua extranjera por no cometer errores[1].

El libro de Sanda Reinheimer, Horst G. Klein, Tilbert D. Stegmann está estructurado en siete "tamices": el vocabulario internacional; el vocabulario panrománico; las

[1] En la *Introducción* a su libro *EuroCom*Rom - *Şapte site.…*, que es un alegato a favor del multilingüismo en Europa y del acceso multilingüe al universo de las lenguas románicas, los autores enumeran (Reinheimer et alii 2001:10-11) cinco tipos de miedos o de convicciones motivacionales negativas que podrían obstaculizar el acceso a otras lenguas: soy demasiado viejo para aprender idiomas extranjeros; no tengo talento para idiomas extranjeros; temo no mezclar las lenguas que ya conozco; si comienzo a aprender una nueva lengua olvidaré las demás; no me atrevo a hablar en una lengua tanto tiempo que no la domino.

correspondencias fonéticas y gráficas; grafías y pronunciaciones; estructuras sintácticas panrománicas; elementos morfosintácticos; prefijos y sufijos, con textos y ejercicios de estrategias para la comprensión de los textos. El principal objetivo del método no es el de formar buenos traductores, sino personas que comprenden mejor:

> "În loc să ne lăsăm pradă unei neliniști «perfecționiste», ne admirăm singuri pentru nivelul atins aproape fără învățare. Ne bucurăm de perspectiva că vom dobândi o capacitate de înțelegere și mai mare, odată cu creșterea numărului de texte. În fazele ulterioare putem căuta în dicționarul bilingv cuvintele care ne-au făcut «curioși». Scopul citirii acestor texte nu este acela de a deveni un bun traducător, ci de a deveni, pur și simplu, un ins care înțelege mai bine!" (Reinheimer et alii 2001:15)

Básicamente se trata de una asignatura muy compleja y de la visión que tienen los romanistas acerca de la crisis actual ante la cual se está pensando en cómo se debería renovar su *status* académico.

Otro manual, *Pratiques des langues romanes*, parte de un planteamiento semejante, la intercomprensión inmediata, para iniciar el aprendizaje de cinco lenguas románicas: español, francés, italiano, portugués, rumano. Sus autoras, Sanda Reinheimer y Liliane Tasmowski, lo han elaborado como una guía a través de las lenguas de la Romània europea que permite al alumno ver las conexiones "qui sinon seraient sans doute passées inaperçues et qu'il lui facilitera la compréhension des idiomes apparentées au sien." (Reinheimer & Tasmowski: 9)

La estructura del libro empieza con un capítulo de fonología y fonética, donde se presentan los sistemas fonológicos de las lenguas romances y la evolución de las vocales y de las consonantes latinas. El capítulo siguiente presenta el léxico, su estratificación y su evolución semántica. En el capítulo intitulado *Léxico* las autoras muestran el impacto del vocabulario latino de origen en las lenguas romances. Siguen un diccionario románico mínimo y dos capítulos de morfología: la morfología del nombre (género, número, femenino y plural en los adjetivos), rasgos del rumano (los casos y las principales alternancias morfo-fonéticas) y la morfología del verbo (auxiliares, tiempos del presente y del pasado, lista de verbos irregulares). En los cuatro Anexos se presentan la transcripción fonética, los diptongos, las desinencias y los paradigmas regulares en las lenguas románicas presentadas en el manual (portugués, español, francés, italiano, rumano).

Otro romanista rumano, Dan Munteanu Colán, catedrático de Filología Románica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ha publicado muchos artículos y capítulos de libros sobre temas de romanística: fonología románica, léxico románico, génesis de las lenguas románicas, contacto lingüístico, español de América, lenguas criollas, lingüística textual. Es autor, entre otras aportaciones importantes, de la *Breve historia de la lingüística románica*, en la que se apoya en fuentes bibliográficas fundamentales y hace clarificaciones conceptuales básicas (por ejemplo entre *filología* y *lingüística*) antes de empezar a tratar, en este libro muy útil, unos temas esenciales: la historia de la lingüística románica, con sus etapas, métodos y corrientes que han influenciado las perspectivas para la romanística, las clasificaciones de las lenguas románicas y los criterios y teorías relacionadas con las clasificaciones genéticas, las aportaciones de la lingüística románica al pensamiento lingüístico actual.

Eugen Munteanu, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad "Al. I. Cuza" de Iași y seguidor de E. Coseriu y G. Ivănescu en la escuela filológica de Iași, está preocupado, entre otros, por los estudios de filología rumana, estudios bíblicos, la historia de las ideas lingüísticas y la filosofía del lenguaje.

En su libro *Introducere în lingvistică* Eugen Munteanu reflexionaba, acerca del cambio lingüístico, antes de analizar la teoría de E. Coseriu con respecto a este tema muy actual: "Se poate spune că schimbarea lingvistică nu devine, începând cu comparativiştii, doar o temă de cercetare între altele, ci însăşi *problema* ca atare a lingvisticii moderne." (Munteanu 2005: 304).

Entre los numerosos trabajos del profesor Coman Lupu de la Universidad de Bucarest destacan los que analizan fenómenos lingüísticos del rumano y del español en estrecha relación con las demás lenguas románicas, el carácter latino del rumano (Lupu 1999, 2013[a], 2013[b], 2014), etc. Ha coordinado y (co)editado varios volúmenes de estudios en el campo de la romanística y es editor y coeditor de la colección *Romanica* de la editorial de la Universidad de Bucarest. Sus preocupaciones científicas conciernen también las demás lenguas románicas (entre las cuales el italiano y el portugués) y las traducciones al/del español y rumano.

Cecilia Mihaela Popescu, doctoranda de Maria Iliescu, publicó en 2013 el trabajo monográfico *Viitorul şi condiţionalul în limbile romanice. Abordare morfosintactică şi categorizare semantică din perspectivă diacronică.* Se trata de una continuación de su tesis doctoral:

> "Abordarea pe care am propus-o în cadrul unei extinse cercetări postdoctorale reprezintă o continuare a tezei noastre de doctorat, *Exprimarea potenţialului şi a irealului în latină, franceză şi română*, în direcţia aprofundării valorilor semantice pe care viitorul şi condiţionalul le vehiculează în discurs, dar şi prin extinderea eşantionului de exemplificare cu încă două limbi romanice: italiana şi spaniola. În acelaşi timp au fost luate în discuţie şi o serie de probleme teoretice generale, complementare domeniului nostru de cercetare, precum: fenomenul gramaticalizării şi al regramaticalizării anumitor itemi în limbă, configurarea relaţiei modalo-aspectuo-temporale la nivelul fiecărui sistem lingvistic analizat, consideraţii etimologice cu privire la originea auxiliarului de condiţional din limba română, poziţia prezumtivului în cadrul sistemului verbo-modal al limbii române etc." (Popescu 2013: 11)

Los trabajos de los romanistas rumanos muestran el interés acerca de los estudios internacionales acerca de la romanidad y la emulación intelectual que se ha creado al respecto. Desde 1994, cuando la Facultad de Letras de la Universidad de Vest de Timişoara le otorgó el título de Doctor Honoris Causa a Eugenio Coseriu (Universidad de Tubinga), otros importantes romanistas, rumanos y extranjeros, recibieron esta distinción: Maria Iliescu, Universidad de Innsbruk, 1998; Alexandru Niculescu, Universidad de Udine, 1998; Marius Sala, Instituto de linguistica "Iorgu Iordan -Alexandru Rosetti" de Bucarest, 1999; Lorenzo Renzi, Universidad de Padova, 1999; Liliane Tasmowski de Ryck, Universidad de Amberes, 2002; Teresa Ferro, Universidad de Udine, 2003; Michael Metzeltin, Instituto de Romanística/ Universidad de Viena, 2006. En sus discursos hablaban del rumano y de la romanidad occidental, estimulando el diálogo científico y valorizando la investigación de la lingüística rumana en el contexto románico europeo.

La Universidad de Vest de Timişoara siguió la estimulación de las relaciones internacionales por varias jornadas de trabajo y la invitación de romanistas como Tibor Berta, de la Universidad de Szeged, Hungría, desde hace algunos años, y Steven Dworkin, de la Universidad de Michigan, EE.UU., en mayo de 2015.

Desde 2012 se celebra en la Universidad de Vest de Timişoara el CICCRE (Coloquio Internacional *Comunicación y Cultura en la Romània Europea*). Las temáticas que reunieron cada año especialistas de varias universidades de Rumanía y del extranjero

fueron muy amplias y fructíferas: en 2013 *Antigüedad y (post)modernidad: paradigmas evolutivos en Romània;* en 2014 *La Romània entre interculturalidad e identidad: espacios románicos europeos y extraeuropeos*; en 2015 *Personalidades, fenómenos y momentos en la evolución del espacio románico* y en 2016 *El imaginario cultural y lingüístico en Romània.* Las actas del coloquio se publican en los volúmenes *Quaestiones Romanicae*.

Conclusión

El pensamiento lingüístico románico y el estudio de las lenguas romances han abierto varios enfoques metodológicos y técnicas nuevas que han refinado las viejas técnicas de la asignatura y que la han desplazado desde el tradicional método histórico-comparativo hacia innovaciones considerables. Se han examinado y se están examinando hoy en la romanística rumana resultados complejos de las investigaciones en este campo muy fructífero para la lingüística general y contemporánea, como el multilingüismo, el contacto entre lenguas, los conflictos lingüísticas, los préstamos, el cambio lingüístico, la expansión y la influencia del inglés. Dentro de la evolución cultural del ser humano el cambio lingüístico y el pensamiento lingüístico románico pueden ofrecer datos muy útiles.

Fue únicamente por motivos estrictos de espacio que solo hemos pasado revista a algunos trabajos significativos de romanistas rumanos que han detectado y formulado diversos desafíos científicos con los que se habían enfrentado a través de sus investigaciones, sobre todo el lugar del rumano entre las lenguas románicas. Sus orientaciones y esfuerzos científicos, junto con los de otros romanistas rumanos, en su mayoría profesores de universidad o investigadores, han creado y cimentado la base de la lingüística románica rumana, apoyada en una bibliografía fundamental formada por manuales, gramáticas comparadas, revistas y anuarios, estudios de carácter enciclopédico o monográfico, introducciones a estudios de lingüística y filología románica, etc.

Las cuestiones vinculadas al pensamiento lingüístico románico abren hoy en día perspectivas de investigación y enfrentamientos científicos que se pueden complementar muy bien y reflejan, al mismo tiempo, una evidente revitalización de los planteamientos teóricos y prácticos. La aplicabilidad práctica ya se ha visto, recientemente, en los manuales y gramáticas comparadas de los autores rumanos.

Bibliografía

COSERIU, Eugenio. 1958/1997. *Sincronie, diacronie şi istorie. Problema schimbării lingvistice,* trad. Nicolae Saramandu, Bucureşti: Editura Enciclopedică.

BĂDESCU, Ilona, POPESCU, Mihaela (coords.). 2014. *Studia linguistica et philologica : in honorem prof. univ. dr. Michaela Livescu*. Craiova: Editura Universitaria.

DOMINICY, Marc. 2007. *En marge de la pratique des langues romanes,* en Alexandra CUNITA, Coman LUPU, Liliane TASMOWSKI (eds.), « Studii de lingvistică şi filologie romanică : hommages offerts à Sanda Reinheimer Rîpeanu ». Bucuresti : Editura Universităţii din Bucureşti, pp. 224-232.

ECO, Umberto. 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

FERRO, Teresa. 2004. *Cuvânt introductiv*, in Ileana Oancea (coord.), "Zilele latinităţii 2004. Ediţia a III-a jubiliară. 50 de ani de la înfiinţarea Uniunii Latine". Timişoara: Editura Universităţii de Vest, pp. 11-12.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel. 2004. *Cuvânt introductiv*, in Ileana Oancea (coord.), "Zilele latinităţii 2004. Ediţia a III-a jubiliară. 50 de ani de la înfiinţarea Uniunii Latine". Timişoara: Editura Universităţii de Vest, pp. 13-14.

ILIESCU, Maria, MOURIN. 1991. Louis, *Typologie de la morphologie verbale romane, I. Vue synchronique.* Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.

ILIESCU, Maria. 2014. *O săptămână cu Profesorul Ivănescu într-o sesiune ştiinţifică itinerantă prin Maramureş,* in "Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII/2013. Număr special. Lucrările Colocviului Internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi 1-2 noiembrie 2012). Coord. Carmen Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, pp.13-14.

IORDAN, Iorgu. 1962. II[a] edición 1970; traducida al inglés, alemán, español, ruso, portugués, italiano. *Lingvistica romanică. Evoluţie, curente, metode*. București: Editura Academiei,

LUPU, Coman. 1999. *Lexicografia românească în procesul de occidentalizare latino-romanică a limbii române moderne* (1780-1860). Bucureşti: Logos.

LUPU, Coman. 2013[a]. *Din istoricul numelor de monede în limba română*, ediţia a doua, revăzută şi adăugită. București: Editura Universităţii din Bucureşti.

LUPU, Coman. 2013[b]. *Los cultismos en el español del siglo XVII,* en "Quaestiones Romanicae II/1, Colocviul Internaţional Comunicare şi cultură în România europeană, ed. a II-a, 24-25.09.2013. Antichitate şi (post)modernitate: paradigme evolutive în Romania, pp. 73-83.

LUPU, Coman. 2014. *Neologism de sute de ani sau imprecizie conceptuală?*, in "Neologie, neologism. Concepte, analize". Editori Alexandra Cuniţă, Coman Lupu. Romanica 20. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

METZELTIN, Miguel. 2004. *Las lenguas románicas estándar. Historia de su formación y de su uso*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.

MUNTEANU COLÁN, Dan. 2005. *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid: Arco Libros.

MUNTEANU, Eugen. 2005. *Introducere în lingvistică*. Iaşi: Polirom.

MUNTEANU, Eugen. 2014. *Concepţia lui G. Ivănescu despre migraţiile românilor în Evul Mediu,* in "Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII/2013. Număr special. Lucrările Colocviului Internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi 1-2 noiembrie 2012). Coord. Carmen Pamfil. Bucureşti: Editura Academiei Române, pp. 219-226.

NICULESCU, Alexandru. 1965-1978, vols. 1-2. *Individualitatea limbii române între limbile* romanice. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

NICULESCU, Alexandru. 1999-2004, vols. 3-4. *Individualitatea limbii române între limbile* romanice. Cluj: Editura Clusium.

OANCEA, Ileana. 1993. *Romanitate şi istorie. Epistemă clasică şi literarizare.* Timişoara: Editura de Vest.

OANCEA, Ileana. 2005. *Romanistica astăzi,* in "Studia in honorem magistri Vasile Frăţilă". Timişoara: Editura Universităţii de Vest. p. 413-417.

OANCEA, Ileana. 2006. *Elogiu spiritului creator: Gheorghe Ivănescu*, în „Filologie 50. 1956-2006", volum coordonat de Maria Ţenchea şi Mirela Borchin. Timişoara: Universitatea de Vest din Timişoara, Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie, p. 78-86.

OANCEA, Ileana, PANAIT, Luminiţa. 2002. *Schiţă de istorie a romanităţii*. Timişoara : Excelsior Art.

PAMFIL, Carmen. 2014. *Anuar de lingvistică şi istorie literară, T. LIII/2013*. Număr special. Lucrările Colocviului Internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere (Iaşi 1-2 noiembrie 2012). Bucureşti: Editura Academiei Române.

POPESCU, Mihaela. 2013. *Viitorul şi condiţionalul în limbile romanice. Abordare morfosintactică şi categorizare semantică din perspectivă diacronică.* Craiova: Editura Universitaria.

REINHEIMER, Sanda & TASMOWSKI, Liliane. 1997. *Pratique des langues romanes. EspagnoL, françAis, iTalien, PortuguaIs, roumaiN*. Paris – Montréal : Éditions L'Harmattan.

REINHEIMER, Sanda, Horst G. Klein, Tilbert D. Stegmann. 2001. *EuroCom*Rom - *Şapte site: Să citim şi să înţelegem simultan limbile romanice. Français - català – español – italiano –português – română.* Bucarest: Cavallioti.

RODRIGO ALSINA, Miquel. 1995. n° 36. *Elementos para una comunicación intercultural,* en "Revista CIDOB d'affers internacionals". pp. 11-21. En

http://www.cidob.org/es/publicaciones/revistas/revista_cidob_d_afers_internacionals/espacios_de_la_interculturalidad

SALA, Marius (coord.). 1989. *Enciclopedia limbilor romanice*. București: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică.

SALA, Marius.1997. *Limbi in contact*. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

SALA, Marius. 1998. *Lenguas en contacto.* Madrid: Credos.

SALA, Marius. 2013. *Portrete şi evocări,* Timişoara: Editura David Press Print.

SÁNCHEZ MIRET, Fernando. 2004. *Gramatica istorică a limbii române din perspectiva Spaniei*, en Dan MĂNUCĂ, Ofelia ICHIM, Florin-Teodor OLARIU (eds.), "Spaţiul lingvistic şi literar românesc din perspectiva integrării europene". Iaşi: Academia Română, Institutul de Filologie Română "A. Philippide", p. 112-116.

SÁNCHEZ MIRET, Fernando. 2008/Tome 72. *Los complejos de la romanística y sus consecuencias para la investigación*, en "Revue de linguistique romane", n^0 285-286. Strasbourg, pp. 5-23.

VLEJA, Luminiţa. 2015. *Líneas de investigación en la lingüística románica y su importancia para la calidad de la enseñanza universitaria,* in *Actes du I Colloque International sur la Qualité et enseignement supérieur: enjeux et perspectives*, Casablanca, 23-24 abril 2015. Tanger: Editorial Slaiki Akhawayne, pp. 19-29.

VLEJA, Luminiţa. 2014. *G. Ivănescu şi lingvistica limbilor literare,* in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", T. LIII/2013, Număr special: Lucrările Colocviului internaţional G. Ivănescu – 100 de ani de la naştere, (Iaşi, 1-2 noiembrie 2012). Bucureşti: Editura Academiei Române, p. 403-411.

Língua e literatura portuguesa

Portuguese Language and Literature

António M. FERRO
(Universidade *Ovidius* de Constanța/ Camões, I.P. – Portugal)

Lucian Blaga nas Cortes da Saudade – um momento do encontro luso-romeno no curso do tempo

Abstract: (**Lucian Blaga in *At the Courtyard of Yearning* – a moment in the luso-romanian encounter along the years**). Luso-Romanian ties stretch back to the 15th century. Based on the records of the Portuguese prince, D. Pedro de Coimbra, we know he fought south of the Carpathian mountains against the Turks. A century later the "broad-chested Thracians" would be celebrated in Camões' Os Lusíadas as being the "defenders of Europe". Much later on, great luminaries of Romanian culture travelled to Portugal or resided there for some time, as was the case with Nicolae Iorga, Lucian Blaga and Mircea Eliade; all writing extensively about their experiences there. We recall here the contributions of Blaga and Eliade to the development of "Romània".

Keywords: Blaga, Eliade, Portugal, Romania, Romània

Resumo: As relações luso-romenas são muito antigas. Remontam ao século XV, quando um príncipe português, D. Pedro de Coimbra, terá, conforme o registo das suas viagens, combatido a sul dos Cárpatos contra os turcos. Os "Traces de robusto peito" são, no século seguinte, celebrados por Camões, em "Os Lusíadas" como defensores da Europa. Posteriormente, nomes grandes da cultura romena deslocaram-se a Portugal ou aí residiram algum tempo - é o caso de Nicolae Iorga, Lucian Blaga e Mircea Eliade que escreveram sobre Portugal. Invocam-se aqui os contributos de Blaga e de Eliade para a construção da "Romània".

Palavras-chave: Blaga, Eliade, Portugal, Roménia, Romània

As relações luso-romenas são muito antigas. Remontam ao século XV, quando o príncipe português, D. Pedro de Coimbra, terá, conforme o registo das suas viagens, combatido a sul dos Cárpatos contra os Turcos. Os "Traces de robusto peito" são, no século seguinte, celebrados por Camões, em *Os Lusíadas*, como defensores da Europa. No século XVIII há mesmo um encontro romântico em Viena, entre o Cavaleiro de Oliveira e a Princesa da Valáquia, como podemos ler nas *Cartas* daquele. Posteriormente, nomes grandes da cultura romena deslocaram-se a Portugal ou aí residiram algum tempo - é o caso de Nicolae Iorga, Lucian Blaga e Mircea Eliade que escreveram sobre Portugal. O professor Victor Buescu deu a conhecer aos portugueses, no século XX, a literatura e a cultura romenas através dos seus escritos e da sua actividade de tradutor. Na Roménia inúmeros autores portugueses e obras marcantes foram traduzidos permitindo ao leitor romeno o acesso ao universo cultural luso.

Os encontros luso-romenos ao longo do tempo foram assim múltiplos, diversos e protagonizados por personalidades importantes de uma e outra cultura. Invoca-se aqui a presença de Portugal na poesia de Lucian Blaga, na qual os críticos e os estudiosos identificam um *Ciclo Português*: a paisagem lusitana, os seus lugares, o mar, a luz e a proximidade de duas expressões marcantes da espiritualidade das duas culturas: a *saudade* portuguesa e a *dor* romena.

Lucian Blaga (1895-1961), poeta maior da Roménia e filósofo original do seu espaço cultural, figura singular no panorama intelectual romeno - embora tenha residido em Portugal apenas cerca de um ano, entre 1938 e 1939, na situação de diplomata - terá captado

com subtileza, no conjunto daquilo que se designa por *Ciclo português* da sua poesia, algo da alma lusa na sua relação estreita com o espaço físico e humano em que a sua espiritualidade se constrói. Ao mesmo tempo realiza, poeticamente, uma aproximação lírica das duas sensibilidades, tendo por placa giratória um eu poético cuja identidade com o poeta Blaga é indisfarçável. Esta fusão conseguida entre os dois espaços culturais, através do poema, constitui um documento original e um marco na multiplicidade e diversidade dos encontros luso-romenos no curso do tempo.

Mihai Zamfir sintetiza assim a ligação estreita que Portugal tem com parte da obra poética do autor de *A Milagrosa Semente*:

> Pouco tempo antes do começo da segunda guerra mundial, Lucian Blaga era embaixador da Roménia em Lisboa; o ilustre poeta e filósofo não se limitou na sua estadia em Portugal às obrigações administrativas e realizou uma frutuosa embaixada cultural romena. Imortalizada sob a forma da metáfora, que dá título ao volume blagiano de versos talvez mais conseguido, *Nas Cortes da Saudade*, a terra portuguesa inspira a Blaga poesias que são obras-primas. Era a primeira vez que não apenas a paisagem, mas também a espiritualidade portuguesa, tão específica, faziam a sua aparição nas letras romenas. Zamfir (1973:3)

Podemos falar num Ciclo *português*, *lusitano* ou *ibérico* em Lucian Blaga, porque todos estes sintagmas grafados em itálico são expressamente referidos, ainda que isoladamente, nalguns dos versos dalguns dos seus poemas, embora não exista a expressão *Ciclo português*, e esta não tenha sido usada por Blaga. Desse *Ciclo* fazem parte poemas inclusos *Nas Cortes da Saudade*, obra publicada em 1938, provavelmente escrita em parte em Portugal, e outros muito tardios que atestam a persistência de recordações – por certo profundas e marcantes – da estadia em Portugal como representante diplomático da Roménia.

Blaga despenhou as funções de embaixador da Roménia em Portugal entre Março de 1938 e Abril de 1939. Os poemas do *Ciclo* terão sido escritos na segunda metade desse ano, pois o livro *Nas Cortes da Saudade*, onde se reunem 25 poesias, é datado precisamente do ano da chegada do poeta a Portugal. Parte desses poemas inspiram-se na realidade portuguesa, e neles se exprimem emoções, vivências, estados de alma, em conexão estreita com lugares, paisagens e usos lusitanos, facilmente reconhecíveis e até, por vezes, expressamente enunciados, por exemplo, nos títulos.

Dos poemas do *Ciclo português* fazem parte - escreve George Gana no seu prefácio à edição bilingue romeno-portuguesa da *Milagrosa Semente*:

> (…) as últimas 6 poesias (das 25 das *Cortes da Saudade*): *Estoril*, *Saudade*, *Brisa atlântica*, *O vendedor de grilos*, *O unicórnio e o oceano*, *A costa do Sol*. Podem acrescentar-se pelo menos duas poesias da mesma colectânea, escritas durante a estadia do poeta em Portugal: *Destino* e *Nas cortes da saudade* – essa última emprestando o seu título ao volume. (…) impressões de Portugal e de Espanha são também a substância doutros poemas, ulteriores, de Blaga, entre os quais cabe recordar *Arrábida*, *Don Quixote*, *Sol ibérico*, *O burrinho* (uma das derradeiras poesias de Blaga, escrita em 1960). Gana (1981:33)

É razoável perguntar que encontrou Blaga em Portugal que suscitou a empatia colhida na leitura dos seus *poemas portugueses* – e por estes entendemos os que pelos títulos remetem imediatamente para lugares portugueses (*Estoril*, *Costa do sol*, *Arrábida*); outros em que os lugares aparecem referidos no corpo do poema (*Sol ibérico*); outros que registam usos e costumes (*Burrinho*, *O vendedor de grilos*); outros ainda, finalmente, que assinalam elementos característicos da paisagem lusitana, ainda que não lhe sejam exclusivos, como os moinhos de vento, as palmeiras ou a nora.

É possível que o diplomata-poeta de *Nas Cortes da Saudade* partilhasse – se a tivesse podido conhecer - a imagem mítica sobre um Portugal visto de Bucareste, no curso do tempo, que explicaria, segundo Mihai Zamfir, o interesse romeno pelo "país latino mais distante" (Iorga), e que descreve assim:

> Do outro dado do território que foi chamado Romania, ou seja da fronteira oposta do Império Romano, da Roménia, Portugal é visto de uma forma estranha: existe para os romenos um Portugal quase imaginário, mas infinitamente mais presente nas suas consciências do que o Portugal real. Por causa da distância geográfica mas sobretudo por causa da lenda cultural que o envolve, Portugal surge preferencialmente para nós com a imagem de um território mirífico, de um país de sonho. (…) No nosso país a imagem de Portugal permaneceu até hoje num estádio quase mitológico. (…) O que é Portugal? Uma espécie de Roménia vivida em condições históricas e geográficas mais favoráveis. Estas são informações básicas que modela, para os romenos, o resto das informações recebidas – sejam elas reais ou meio imaginárias. E, no fundo, não será esta a verdade? Relativamente a Portugal os romenos só retiveram o essencial. » Zamfir (1998)

A empatia e uma certa sintonia que se recolhem na leitura dos poemas *portugueses* de Blaga – não isentas, no entanto, da afirmação constante da diferença, da distância e do paralelismo cultural, claramente expressos ou apenas latentes - resultariam, no nosso entender, de ter o poeta procurado e encontrado de certa maneira esse Portugal imaginário e mítico de que fala Mihai Zamfir.

Blaga encontrou em Portugal - nesse seu encontro breve e fulgurante, curto e fulgente - uma nova e diferente luz: a luminosidade portuguesa, com toda a carga complexa e a dimensão simbólica que o termo "luz" contém, e o poeta lhe atribui: não se deve esquecer que o sintagma aparece mesmo no título do seu primeiro livro, publicado em 1919, *Poemele luminii* (*Os poemas da luz)*. Encontrou ainda a água, enquanto como coisa física, nas suas figuras de mar, de oceano, a água no seu jogo com a luz, a água onde a luz se reflecte - mas ainda, e sobretudo - a água-símbolo. Encontrou a sua querida *saudade* (*dor*): "Sinto falta de ter saudade de alguém" terá confessado em Lisboa, em conversa com Vorobchievici (2006:19). Encontrou, enfim, uma paisagem física e humana, carregada de índices exóticos: os moinho de vento, a nora, as palmeiras, o vendedor de grilos.

Em consequência do que se escreve imediatamente antes os temas maiores dos poemas lusitanos de Blaga são a saudade *(*em *Saudade),* a luz e o fogo *(* em *Sol ibérico* e em *O que ouve o unicórnio),* a água e o céu azul *(Burrinho);* a paisagem (física e humana) - realidades, lugares, usos e costumes portugueses: o oceano (*em "Brisa atlântica*", "*O unicórnio e o oceano*"), o "*Sol ibérico*", o "*moinho de vento*", o "*Estoril*", a "*Costa do sol*", a "*Arrábida*", "*O vendedor de grilos*", o "*Burrinho"*.

No poema *Costa do Sol*, designação tradicional da região do Estoril, Cascais, Guincho, da costa rochosa e das praias de areia dourada que se estendem para norte, em frente à serra de Sintra, Blaga constrói uma espécie de retrato físico de Portugal, a partir da evocação da paisagem, de que destaca a vegetação ("folha verde"), a terra ("as colinas"), a água ("águas cantam, águas largas"), o "ar" ("o pássaro do pinhal"), o fogo ("Ardem no mundo as horas") e o exotismo dos "moinhos", várias vezes presentes nos poemas do *Ciclo*. Ao mesmo tempo, através da referência aos "ciprestes", aos "esquifes" e aos "mastros" parece esboçar um retrato histórico e psicológico do País, em que o eco da morte ("os corações - idos") e da aventura marítima com o seu rasto de tristeza, luto e saudade parecem ressoar. O jogo subtil e estreitamente enlaçado dos quatro elementos coloca o poema no

plano da reflexão sobre a própria substância do País, como, aliás, o fizera Pessoa nos versos do seu célebre *Mar Português*, em *Mensagem*, obra publicada quatro anos antes da estadia de Blaga em Portugal – mas aqui relevando o poeta português naturalmente o elemento água ("Mar", no próprio o título, "lágrimas de Portugal", "Quantas mães choraram?"), ainda que não esquecendo, no entanto, os elementos terra ("Cabo Bojador") e o ar ("céu"), mas referidos nesse célebre poema quase de passagem.

Não muito longe de Lisboa, a dois passos de Setúbal, terra natal do poeta Bocage, vate pré-romântico popularíssimo, levanta-se frente ao mar azul, que se estende até se perder no horizonte distante, na lonjura, a serra da Arrábida. A esse lugar belíssimo e inigualável – já antes celebrado em verso pelo romântico Herculano - dedicou Blaga um dos poemas do seu livro *Caravelas com cinzas (Corabii cu cenuşă)*, cujo título é precisamente *Arrábida*, e que é legítimo incluir no *Ciclo português* até por imposição topográfica.

Trata-se de um daqueles lugares ímpares cuja visão encanta e impressiona indelevelmente. No poema, dá-se conta desse encantamento e regista-se a poderoso impressão provocada em alguém que aí passeia o olhar pela terra coberta de arvoredo verde, pelo mar e céu pintados de azul, sobretudo se não se fica pelo simples *olhar* e se pretende, muito mais do que isso, *ver*. Na Arrábida, a natureza parece assumir, para além da sua objectividade e concretitude imediatas, uma dimensão supra-sensível que apela à reflexão sobre a significação simbólica e profunda da natureza, sobre a própria vida e sobre o sentido do tempo.

Nos versos de *Arrábida*, Blaga identifica imediatamente o espaço: é junto do mar, e através de um rico conjunto de referências concretas e objectivas, e de várias pinceladas impressionistas, apresenta-nos a serra recortando-se no azul do céu, banhada pela luz, e como que nascendo do anil marinho. Nas primeiras três estrofes do poema a serra é invocada, por três vezes, como se fosse uma pessoa, repetindo-se o seu nome no início de cada uma das estrofes. Através deste processo de personificação anafórica, a Arrábida torna-se algo de vivo e humaniza-se. A estrutura interrogativa da segunda estrofe acentua ainda mais esse processo de personificação. No final, o poeta conduz-nos – como faz muitas vezes nos seu poemas - para o plano da meditação filosófica, sem que de modo algum possamos classificar a sua poesia como filosófica. Isto porque Blaga é radicalmente, como poeta, um lírico. O poema termina com uma meditação sintética sobre o tempo, entendido como a moldura de uma paisagem em que serra/terra, mar/água, céu/ar e luz/fogo são os figurantes de um jogo interminável ou de um bailado que sempre vai e retorna, e em que a serra desempenha o papel principal: o de prima-dona. E, simultaneamente, de espectador activo.

Em *Sol ibérico*, Blaga evoca o seu país natal, designado aí, por sinédoque, Valáquia, e ao mesmo tempo esboça um auto-retrato: define-se como "homem dos bosques" que aprecia ao arvoredo ("Homem dos bosques sou e gosto da folhagem"); identifica o "lugar" do poema, introduzindo uma informação espacial portuguesa ("no pinhal de / Estoril"); e através da dialéctica do seco e do húmido, do fogo e da água, estabelece um paralelo entre a sua Valáquia natal, e distante, e o Estoril, aqui, também por sinédoque, figura de Portugal, confessando saudoso que, para "envolver o meu coração doente / necessitava eu como carícia de algures / da muito orvalhada glória, / o espesso, vasto,/ fresco matagal / da Valáquia".

Num poema do *Ciclo*, intitulado *Saudade* (*Alean*), ocorrem duas referências a Portugal: uma directa e literal: «Há horas, há dias que ando a velar / numa riba amarela de Portugal», outra lateral, adjectiva, que se expressa assim: «Cantando plangente olharia sete anos / para o céu com cordeiros lusitanos». Nesta poesia, a saudade é ainda evocada, além

do título, através da perífrase oximorónica de canção chorada: "cantando plangente", isto é, cantando com choro. É acaso a saudade outra coisa que não isso - um cantar plangente, um sorrir triste, uma feliz tristeza - mesmo quando as lágrimas não brotam dos olhos, porque só podem correr do coração?

Qual cavaleiro medieval, o vate ou o seu *alter ego*, o eu poético, diz-se no poema a vigiar numa falésia "amarela" de Portugal, com "a armadura perto" de si. E numa eventual evocação bíblica, qual Jacob esperando apaixonado sete anos por Raquel, confessa a sua fascinação pela terra lusa, sob a forma de um olhar condicional: "olharia", *se* … o não perturbasse com o seu ruído o «desassossego do moinho de vento» - referência exótica mais do que uma vez evocada noutros poemas lusitanos de Blaga; *se* … não o arrebatasse o ideal, o infinito, no poema avocado sob a figura do "astro" e do "azul celeste".

Em síntese, o poema será uma expressão acabada de egocentrismo romântico – que o há, e muito, em Blaga! - dada a proeminência e a omnipresença do "eu" nos seus poemas em geral, e neste em particular; organiza-se também, como é frequente em Blaga, poeta-filósofo, através de um jogo subtil dos elementos primordiais, permitindo supor que o autor seria atento leitor e profundo conhecedor dos Pré-socráticos gregos e das suas teorias respeitantes ao *arqué* (*princípio*) da *phusis (natureza)*: um poema que não pertence ao *Ciclo* tem, aliás, por título *Heraclito junto do lago* (*Heraclit lîngă lac*); constrói-se a partir duma comparação permanente do espaço natal do poeta com Portugal, tendo presente a sua paisagem e as suas especificidades exóticas; enfim, aborda a temática de um tipo de sentimento que as duas sensibilidades nacionais, lusa e romena, sob diferente denominação, consideram que lhes é específico: a *saudade*, por um lado e, a *dor* ou *alean* por outro.

O Burrinho é uma visita a um espaço saudoso, revisitado muitos anos depois, mas na memória – o poema terá sido escrito provavelmente em 1960, um ano antes da morte do poeta, e integra *A milagrosa semente* (*Mirabila sămînţă*). O espaço evocado é totalmente diferente da Valáquia natal do poeta, e começa assim narrativo: "Vi um dia por montanhas ibéricas …". O lugar é árido, de penedos, tórrido, qual o retratado no poema biográfico *Sol ibérico* (*Soare iberic*). Ao contrário da Valáquia, terra de florestas, pintada do verde dos arvoredos, abundante de água, ali, um burrinho, perdido por "montanhas ibéricas", girando em volta de uma nora, trabalha "cego" na busca incessante de um pouco de água que mate a sede de "ágaves, malvas, gerâneos e loendro". Desta espécie de dialéctica do fogo e da água, resulta, sintética, uma visão do espaço ibérico que se exprime assim: "Ali a terra nunca foi seio de mãe". Ao contrário da sua Valáquia natal?

O facto de o poema ser de 1960, atestará a persistência na memória de uma certa visão de Portugal, e a resistência da mesma ao esquecimento de um tempo feliz, mas com lágrimas, porque sempre saudoso do país natal. No jogo dos elementos – terra, fogo, água – que é possível imaginar, lendo o poema *O Burrinho*, será subliminar a temática da saudade sob duas hipóstases contrárias: a da *saudade-agora* de um lugar - e dum tempo? - muito diferente da terra natal, saudade de Portugal e do tempo português; a da *saudade-então* sentida no momento vivido "por montanhas ibéricas", por estarem ausentes, nesse momento do passado, os arvoredos e as águas abundantes da Valáquia natal, essa sim lugar onde a terra seria mãe, ao contrário do "inferno" português, com o seu burrinho sedento mendigando à nora um pingo de água. Dois estratos da memória parecem assim sobrepor-se um ao outro no poema, correspondendo a dois estratos saudosos, a duas experiências de saudade, fixadas, concentradas, em certa medida imobilizadas, no presente do poema.

Em *O Burrinho* evoca-se assim, saudosamente, muitos anos depois, Portugal, as *Cortes da Saudade*, isto é, Portugal, lugar onde o poeta terá vivido um período feliz da sua vida. Ao mesmo tempo, por contraste, memora-se a saudade então sentida da Valáquia húmida e arborizada, da Valáquia-oásis tão diferente de um Portugal em fogo e desértico, mas que, no entanto, ainda resiste à morte, na memória do poeta, um ano antes do seu ocaso.

A este encontro *Nas Cortes da Saudade*, entre a *dor* romena e a *saudade* portuguesa, tendo por fundo frequentemente, para não dizer sempre, a paisagem lusitana - seca, em fogo, real, objectiva - numa dialéctica sem síntese, constante, com a Valáquia - húmida, vegetal, ausente, coisa sobretudo da memória no tempo da escrita – que já considerámos atrás no poema *Sol ibérico*, atrever-me-ia chamá-lo encontro *saudoso* ou *de saudades*.

Bibliografia

BLAGA, Lucian. 1981. *Mirabila samînta. A milagrosa semente*. Trad. Micaela Ghiţescu. Bucuresti: Editura Minerva.

BLAGA, Lucian. 1999. *A Milagrosa Semente*. Coimbra: Editora Minerva.

FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto da. 1989. "Relações Histórico-Culturais Luso-Romenas", in *Boletim de Trabalhos Históricos*. Vol. XL. (Trabalho lido na Sociedade de Geografia de Lisboa e na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, actualizado).

GANĂ, George. 1981. «Prefată», in Lucian Blaga, *Mirabila sămînţa – A Milagrosa semente*, ediţie belingvă româno-portugheză. București: Editura Minerva.

VOROBCHIEVICI, Octav. 2005. *Cu Blaga în Portugalia*. Cluj-Napoca: Editura Grinta.

ZAMFIR, Mihai. 1973. "Limba Romana în Portugalia", in *Tribuna României*, an II, nr. 24, 1 noiembrie.

ZAMFIR, Mihai. 1998. "Portugal visto de Bucareste: Os romenos da Ibéria têm mais sorte", in *Janus. Olhares sobre Portugal*.

Veronica MANOLE
(Universitatea Babeş-Bolyai / Camões I.P.)

A compreensão do oral na aprendizagem do português como língua estrangeira: desafios e algumas soluções

Abstract: (**The oral comprehension in the learning of PLE: challenges and some solutions**). The main purpose of our paper is to present one of the most problematic domain in the process of learning Portuguese as a foreign language (hereinafter PFL), the listening competence. Starting from our double experience – as a language learner, but also as a teacher of PFL –, we would like to highlight some of the difficulties encountered by students when learning Portuguese and suggest some solutions for improving this competence. Firstly, we will try to briefly present the listening competence (according to the CEFR guidelines), taking into account the following: linguistic and extralinguistic knowledge (with examples from European Portuguese), cognitive processes (Flowerdew & Miller 2005), cognitive strategies (Buck 2001), functions (Richards 1990) and types of listening (Field 2009), strategies of efficient and inefficient listeners (O'Malley et al. 1989) and eight myths about listening in a foreign language (Brown 2011). Secondly, we will present a few solutions for the identified problems, insisting especially on three main aspects: online resources, the need to create appropriate materials for each of the CEFR levels (A1-C2) and the use of metacognition in teaching listening (Vandergrift 2004).

Keywords: listening comprehension, listening in foreign languages, enhancing listening skills, Portuguese as foreign language, European Portuguese.

Resumo: O objetivo da nossa comunicação é apresentar uma das áreas mais problemáticas do processo de aprendizagem do português como língua estrangeira (doravante PLE), a compreensão do oral. Partindo da nossa dupla experiência – de aprendente, mas também de docente de PLE –, queremos destacar algumas das dificuldades dos alunos quando aprendem a língua portuguesa e sugerir algumas soluções para melhorar esta competência linguística. Num primeiro momento, tentaremos apresentar sucintamente a compentência de compreensão do oral (segundo o QECRL), tomando em consideração também os seguintes aspetos: os conhecimentos linguísticos e extralinguísticos (com exemplos do português europeu), os processos cognitivos (Flowerdew & Miller 2005), as estratégias cognitivas (Buck 2001) as funções (Richards 1990) e os tipos da compreensão do oral (Field 2009), as estratégias dos ouvintes eficientes e ineficientes (O'Malley et al. 1989) e os oito mitos sobre a receção das mensagens orais numa L2 (Brown 2011). Num segundo momento, apresentaremos soluções para os problemas identificados, insistindo sobretudo em três aspetos: os recursos disponíveis online, a necessidade de criar materiais adequados para cada um dos níveis do QECR (A1-C2), e o uso da metacognição no ensino da compreensão do oral (Vandergrift 2004).

Palavras-chave: compreensão do oral, compreensão do oral em línguas estrangeiras, melhorar a compreensão do oral, Português como língua estrangeira, Português Europeu.

Quem bem ouve, bem responde.
(provérbio português)

Introdução

A compreensão do oral numa língua estrangeira constitui geralmente uma das dificuldades ao longo do processo de aprendizagem; sobretudo no caso do ensino do português de Portugal a aprendentes romenos, esta questão torna-se particularmente relevante, sendo um dos assuntos mais problemáticos a assimetria evidente entre o nível de compreensão da escrita e o da compreensão do oral. Aliás, falando da nossa experiência pessoal de aprendizagem do português, lembramo-nos da apreensão ao ouvirmos pela

primeira vez um nativo, quando nem sequer conseguíamos perceber quando acabavam e começavam as palavras. Por outro lado, a compreensão do oral é fundamental em quase todos os contextos de uso quotidiano da língua, sendo por vezes a componente chave em determinadas profissões, como o atendimento a clientes ou a interpretação de conferências e por esta razão, o papel do professor é identificar os possíveis problemas e encontrar soluções adequadas, de forma a preparar os alunos para os requisitos do mercado de trabalho.

Por conseguinte, tentaremos neste trabalho apresentar os *desafios* dos que aprendem a língua portuguesa e propor algumas *soluções* para melhorar o desempenho na compreensão do oral.

1. A compreensão do oral segundo o QECRL

Começamos, num primeiro momento, com o enquadramento teórico da compreensão do oral, segundo o *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas* (doravante QECRL), que classifica as *atividades linguísticas* de maneira seguinte:

> "A competência comunicativa em língua do aprendente/utilizador da língua é activada no desempenho de várias ***actividades linguísticas***, incluindo a ***recepção***, a ***produção***, a ***interacção*** ou a ***mediação*** (especialmente no caso da interpretação ou da tradução). Cada um destes tipos de actividade pode realizar-se na oralidade, na escrita, ou em ambas. A ***recepção*** e a ***produção*** (oral e/ou escrita) são, obviamente, processos primários, uma vez que ambos são necessários à interacção." (QECRL: 35-36) .

Portanto, segundo o QECRL a compreensão do oral – ou a receção das mensagens orais – é um dos *processos primários*, ao lado da receção de mensagens escritas (a leitura), da produção de mensagens orais (a fala) e da produção de mensagens escritas (a escrita). O QECRL contém também descritores para cada competência – de receção ou de produção – em função de seis níveis de proficiência: A1, A2, B1, B2, C1, C2. Vejamos a grelha de auto-avaliação da compreensão do oral, que permite aos aprendentes avaliar o seu desempenho e aos professores ver as caraterísticas do *input* adequado para cada nível, tanto do ponto de vista dos conteúdos (em itálico), como do ponto de vista do *débito* e *norma linguística* (em negrito):

A1	Sou capaz de reconhecer *palavras e expressões simples de uso corrente relativas a mim próprio, à minha família e aos contextos em que estou inserido*, quando **me falam de forma clara e pausada**.
A2	Sou capaz de compreender *expressões e vocabulário de uso mais frequente relacionado com aspectos de interesse pessoal como, por exemplo, família, compras, trabalho e meio em que vivo*. Sou capaz de compreender o **essencial de um anúncio e de mensagens simples, curtas e claras**.
B1	Sou capaz de compreender os *pontos essenciais de uma sequência falada que incida sobre assuntos correntes do trabalho, da escola, dos tempos livres, etc.* Sou capaz de compreender os *pontos principais de muitos programas de rádio e televisão sobre temas actuais ou assuntos de interesse pessoal ou profissional*, quando o **débito da fala é relativamente lento e claro**.
B2	Sou capaz de compreender *exposições longas e palestras e até seguir partes mais complexas da argumentação, desde que o tema me seja relativamente familiar*. Consigo *compreender a maior parte dos noticiários e outros programas informativos na televisão*. Sou capaz de compreender *a maior parte dos filmes*, **desde que seja utilizada a língua-padrão**.

C1	Sou capaz de compreender *uma exposição longa, mesmo que não esteja claramente estruturada ou quando a articulação entre as ideias esteja apenas implícita*. Consigo compreender *programas de televisão e filmes sem grande dificuldade*.
C2	Não tenho nenhuma dificuldade em compreender *qualquer tipo de enunciado oral, tanto face a face como através dos meios de comunicação*, mesmo **quando se fala depressa, à velocidade dos falantes nativos**, sendo apenas **necessário algum tempo para me familiarizar com o sotaque**.

Tabela 1. *Grelha para a auto-avaliação da compreensão do oral (QECRL: 53, nosso negrito, nosso itálico).*

Para uma abordagem mais completa, tentaremos apresentar nas secções seguintes a compreensão do oral enquanto *processo* complexo, que pressupõe um leque variado de conhecimentos linguísticos e extra-linguísticos e mecanismsos cognitivos sofisticados.

2. Conhecimentos linguísticos e extra-linguísticos

Na descodificação de mensagens orais, são necessários conhecimentos linguísticos e extra-linguísticos; por isso, na criação de atividades para o desenvolvimento da compreensão do oral, é fundamental tomar em consideração ambas as vertentes para calibrar o *input* em função do nível dos alunos. Vejamos a classificação dos *conhecimentos linguísticos*, com exemplos do português.

Uma primeira categoria diz respeito aos *conhecimentos fonológicos*; por exemplo, distinguir entre pares mínimos, como *sé* [sɛ] vs. *sê* [sɐ], *faca* ['fakɐ] vs. *vaca* [vakɐ], *pala* ['palɐ] vs. *bala* ['balɐ], *chato* ['ʃatu] vs. *jacto* ['ʒatu] ou entre as diferenças dialetais, como *vaca* ['vakɐ] vs. *baca* ['bakɐ]. A título de exemplo, lembrámos a frase *Passa-me os quibis!*, numa conversa na caixa do supermercado com uma amiga portuguesa que nos causou alguma perplexidade há quase uma década. Não percebendo o que eram os *quibis* [ki'biʃ], perguntámos a interlocutora, que nos explicou que ela quis dizer *quivis* [ki'viʃ], palavra que teria sido transparente. Talvez a maior dificuldade na compreensão do português europeu se relacione com a pronúncia (melhor dito, pela não pronúncia) das vogais átonas; por isso, conhecer a forma sonora das palavras, poder preencher alguns sons que faltam torna-se absolutamente necessário para entender a mensagem.

A segunda categoria incorpora os *conhecimentos prosódicos*, importantes, por exemplo, para identificar estratégias discursivas como a ironia. Os conhecimentos prosódicos revelam-se úteis também na identificação das informações mais importantes numa frase, uma vez que os mesmos tendem a ser acentuados pelos falantes.

A terceira categoria inclui os *conhecimentos lexicais*, que são fundamentais na compreensão das mensagens orais. Aliás, alguns estudos (Schmitt *et al*.: 2008) sobre a aquisição das línguas estrangeiras mostram que se deve descodificar entre 95% e 98% do conteúdo de uma mensagem para a compreender realmente. As palavras frequentes são descodificadas mais rapidamente, ao passo que para o processamento das palavras mais difíceis os falantes precisam de mais tempo. Lembramos a frase: *Discutimos o roteiro da OSCE.*, que tivemos dificuldade em compreender num primeiro momento, por causa da pronúncia desta sigla em português europeu – OSCE ['uɐʃ]. Só do contexto extra-linguístico – tratava-se de uma entrevista sobre a guerra na Ucrânia – entendemos que ['uɐʃ] era, de facto, a Organização para a Segurança e Cooperação na Europa. Nos níveis mais

avançados as expressões idiomáticas, os provérbios, as palavras regionais, os trocadilhos colocam dificuldades na compreensão das mensagens orais.

Os *conhecimentos gramaticais* ajundam os falantes a identificar, papéis temáticos (agente, paciente, beneficiário, experimentador, etc.) ou funções sintáticas (distinguir entre o objeto direto e o objeto indireto), aspetos fundamentais para ententer, por exemplo, quem faz uma ação, quem dá um objeto a quem. Conhecer os valores do modo conjuntivo é fundamental para entender se uma ação ou um objeto são reais ou virtuais; por exemplo, na frase *Procuro uma casa que* $\underline{tem}_{IND}$ *jardim.* O locutor fala de uma casa concreta, que tem jardim, ao passo que na frase *Procuro uma casa que* $\underline{tenha}_{CONJ}$ *jardim*. o locutor refere uma casa virtual ou ideal com jardim.

Os *conhecimentos pragmáticos* ajudam os falantes a integrar os conhecimentos fonológicos, lexicais e gramaticais no contexto em que a mensagem é proferida. Por exemplo, a frase: *Está calor na sala.* pode ser interpretada como uma avaliação da temperatura ou como uma sugestão indireta para abrir a janela e só o contexto consegue esclarecer o seu valor.

Por último, os *conhecimentos discusivos* dão informações sobre algumas caraterísticas do *input*; por exemplo, conhecendo a estrutura discursiva do debate (discussão frente a frente, com ou sem moderador, entre interlocutores que defendem opiniões contrárias sobre um assunto) um ouvinte pode entender melhor o encadeamento dos argumentos expostos e, por conseguinte, compreender melhor a mensagem.

Os *conhecimentos extra-linguísticos* são também importantes na compreensão do oral. As *inferências* (processos cognitivos criativos feitos pelos ouvintes para descodificar as informações implícitas) são indispensáveis. Por exemplo, da frase *O João demitiu-se.* pode inferir-se que ele tinha um emprego, da frase *A Ana chegou tarde por causa do trânsito*. pode inferir-se que houve um problema qualquer no trânsito, etc.

Os *esquemas mentais* são estruturas de representação dos conhecimentos ao nível da memória e são usados para fazer operações de predição; por exemplo, o conceito *livro* relaciona-se com *biblioteca*, *livraria*, *contabilidade*, *leitura*, *autor*, *escritor*, *editor*, etc. e ter os conceitos organizados desta maneira ajuda o processamento das mensagens.

Os *cenários mentais* dizem respeito à organização sequencial dos eventos e não à organização temática dos conceitos. É conhecido o modelo de Schanck (1977) sobre a ida ao restaurante, organizada em sequências que ocorrem segundo uma ordem bem definida: chegar ao restaurante, sentar-se à mesa, esperar pelo empregado, ler a ementa, pedir a comida, pagar, sair do restaurante. Conhecer as etapas dos cenários das situações quotidianas ajuda o ouvinte a prever o que vai acontecer ou preencher *gaps* com informações pertinentes.

A *temática* do *input* é também uma componente fundamental nas atividades de compreensão do oral; por exemplo, sem conhecimentos específicos de física quântica, a receção duma conferência sobre esta matéria será muito difícil ou até impossível.

O *contexto* é importante na descodificação do significado dos deíticos de pessoa, de lugar, de tempo, etc. ou na interpretação da mensagem em função do universo de crenças do locutor (por exemplo, quando um professor diz *A escola não serve para nada!*, é provável que o enunciado seja irónico).

3. Mecanismos cognitivos

A escolha do *input* adequado tanto do ponto de vista do conteúdo – conhecimentos linguísticos e extra-linguísticos –, como do ponto de vista do débitou ou do padrão linguístico tem a sua importância fundamental no desenvolvivento gradual da compreensão do oral, mas não é a única componente a ser tomada em consideração. Entender também os mecanismos cognitivos ou, em outras palavras, *o que se passa na cabeça* dos alunos quando ouvem mesangens orais, tem igual ou até maior importância na criação de materiais ou de atividades eficientes.

Flowerdew & Miller (2005) falam de dois tipos de *processos cognitivos* que dizem respeito ao processamento de informações. O processamento *bottom-up* pressupõe a construção do significado da mensagem a partir dos significados de cada um dos elementos linguísticos; nestas situações, que ocorrem sobretudo nos níveis iniciais de aprendizagem, os conhecimentos linguísticos são fundamentais. Trata-se de situações em que um aprendente dificilmente poderá deduzir significados e/ou preencher *gaps* quando aparecem palavras desconhecidas. No segundo tipo de processamento, *top-down*, a descodificação da mensagem faz-se a partir do significado global, tendo os conhecimentos extra-linguísticos um papel importante; para poderem fazer este tipo de processamento, os alunos devem ter níveis avançados de língua e ser capazes de preencher eventuais *gaps* (devidos ao uso de palavras desconhecidas, pronúncia rápida ou defeituosa) nas mensagens orais. *Top-down* é, aliás, o processamento feito no caso da receção de mensagens em língua materna.

Buck (2001) fala de três *estratégias cognitivas* empregues por falantes na receção de mensagens orais: *compreender* ou fazer o processamento do *input* linguístico e extra-linguístico, *armazenar* / *memorizar* o *input* na memória de longa ou de curta duração e *encontrar* / *usar* conhecimentos anteriores (ou acessar a memória para descodificar o *input*). Quando uma destas estratégias falha, a receção da mensagem também falha. No entanto, nem sempre é fácil identificar que estratégia não funciona, para tantar encontrar soluções, visto que ocorrem em simultâneo.

Analisando o comportamento de diferentes alunos, O'Malley *et al.* (1989) distinguem entre *ouvintes eficientes* e *ouvintes ineficientes* segundo três parámetros: o processamento perceptual, a segmentação do *input* e a utilização dos conhecimentos.

Os *ouvintes ineficientes* não conseguem concentrar-se na mensagem que ouvem ou só se concentram parcialmente; concentram-se nas *palavras* que ouvem ou em unidades muito reduzidas de significado, adotando o processamento *bottom-up*; não têm conhecimentos extra-linguísticos suficientes para fazer a descodificação da mensagem e não podem fazer avaliações críticas da mesma; são essencialmente *passivos* nas atividades de compreensão do oral. Os *ouvintes eficientes* mantêm um nível elevando de concentração; concentram-se em *frases* ou *sequências* mais extensas da mensagem, usando a intoação do emissor e as pausas para segmentar as unidades de significado; o processamento do *input* é *top-down*; têm suficientes conhecimentos extra-linguísticos para descodificar a mensagem e podem fazer avaliações críticas da mesma; são *ativos* nas atividades de compreensão do oral.

Identificar o tipo de ouvinte de cada aluno é também essencial para desenvolder atividades didáticas adequadas; por exemplo, no caso dos alunos com problemas de concentração – cada vez mais frequentes –, o ideal seria aumentar gradualmente a duração do *input*; no caso dos alunos com falta de conhecimentos extra-linguísticos talvez seja mais adequado o *input* vídeo e não as gravações áudio.

4. Tipos de compreensão do oral

Nesta secção tentaremos apresentar esta competência do ponto de vista das suas funções comunicativas e do seu funcionamento em contextos concretos de comunicação. Usando a classificação de Brown & Yule (1983: 1-2) para as funções da linguagem – transacional e interacional – e os dois processos cognitivos de processamento linguístico – *top-down* e *bottom-up* – Richards (1990) propõe a seguinte sistematização da compreensão do oral: 1) atividades com função interacional e processamento *bottom-up* (numa conversa do dia-a-dia ouvimos com atenção uma anedota, para identificar a piada); 2) atividades com função interacional e processamento *top-down* (quando participamos numa conversa quotidiana sobre temas frequentes e banais); 3) atividades com função transacional e processamento *bottom-up* (durante a primeira lição de condução, quando ouvimos com atenção as instruções do instrutor); 4) atividades com função transacional e processamento *top-down* (ocorrem, por exemplo, quando um passageiro frequente ouve as instruções antes da descolagem do avião).

função interacional

bottom-up			*top-down*
	1	2	
	3	4	

função transacional

Figura 1. *Tipos da compreensão do oral segundo Richards (1990).*

Esta tipologia permite aos professores criar atividades de desenvolvimento ou de avaliação da compreensão do oral mais próximas do funcionamento desta competência na vida real, tanto do ponto de vista do *input*, como do ponto de vista do tipo de processamento necessário. Além do mais, esta tipologia mostra também que as operações cognitivas usadas em diferentes situações comunicativas não são as mesmas, o que deveria determinar uma maior diversidade das atividades de compreensão do oral na sala de aula. Se no dia-a-dia ouvimos de maneiras diversas mensagens diferentes, usar na aula apenas os exercícios "clássicos" de compreensão do oral (escolha múltipla, escolha dual, preencher espaços em branco, responder a perguntas etc.), por vezes baseadas em textos escritos lidos em voz alta – e em gravações autênticas – torna-se extremamente redutor.

Aliás, Field (2009: 66) propõe uma classificação mais pormenorizada das diversas tipologias da compreensão do oral em função dos objetivos do ouvinte, que pode ser aproveitada na criação de atividades variadas. Num primeiro momento, Field distingue entre *compreensão global* (que visa a identificação das ideias principais) e a *compreensão local* (que se concentra em detalhes específicos); acrescentando outros quatro parámetros – atenção / concentração *superficial*, *semi-atenta*, *atenta* e *muito atenta* –, o autor propõe uma classificação mais pormenorizada, que poderia ser também utilizada na criação de atividades didáticas variadas e, na medida do possível, mais próximas do funcionamento da compreensão do oral no dia-a-dia.

	global	local
concentração superficial	*Skimming* para estabelecer as ideias generais comunicação fática	*Scanning* sem concentração identificar a informação relevante
concentração	identificar os momentos principais de um	*Scanning* concentrado

semi-atenta	acontecimento ouvir numa conversação trocar informações	identificar informações específicas (na estação de comboio, no aeroporto) ouvir uma mensagem
concentração atenta	identificar a estrutura da mensagem	identificar ideias principais, mas também detalhes que possam ser relevantes
concentração muito atenta	fazer uma avaliação crítica da mensagem	ouvir para entender instruções essenciais ouvir para entender a forma das palavrar

Tabela 2. *Classificação da compreensão do oral (Field 2009).*

5. Mitos sobre a compreensão do oral

Por fim, debruçar-nos-emos também em oito *mitos* sobre a receção de mansagens orais, que segundo Brown (2011) prevalecem juntos dos professsores de línguas estrangeiras e que determinam por vezes limitações na abordagem desta competência nas aulas. Como qualquer mito, os oito mitos identificados por Brown (2011) têm um fundo de verdade, mas deveriam ser analizados com mais rigor para ver em que medida se aplicam (ou não) à realidade do dia-a-dia das aulas.

O primeiro mito seria: *Ouvir implica os mesmos processos cognitivos que ler; praticamente são a mesma coisa*. É verdade que a compreensão da leitura e a compreensão do oral são competências de receção, mas há muitas diferenças entre elas, as mais importante sendo talvez o nível de dificuldade. Se no caso da leitura o aluno tem mais tempo para processar a informação, no caso da compreensão do oral esta operação muitas vezes não é possível. Se na sala de aula o professor pode repetir a gravação várias vezes, na interação quotidiana isto não é possível; quem integrage numa língua estrangeira deve fazer esforços cognitivos consideráveis para entender as mensagens que ouve. Aliás, no caso dos alunos romenos que aprendem o português europeu, o desempenho nas atividades de compreensão do oral é muito inferior ao que têm nas atividades de leitura, havedo por vezes diferenças de alguns níveis entre as duas competências.

O segundo mito é: *Ouvir é um processo passivo.* Esta abordagem, que considera a receção de mensagens escritas e orais competências passivas também é redutora, porque ignora a complexidade dos processos cognitivos usados para construir o significado.

O terceiro mito: *Ouvir significa compreender.* É verdade, ouvir significa compreender, mas em alguns contextos significa também responder, a resposta sendo por vezes a única modalidade de verificar a compreensão.

O quarto mito é talvez o que mais se afasta da verdade do ouvinte que aprende uma língua estrangeira: *Porque na língua materna a compreensão do oral é um processo natural, a mesma coisa acontece com as línguas estrangeiras.* A receção de mensagens orais é uma tarefa muito mais complicada numa língua estrangeira do que na língua materna e raramente – apenas nos níveis muito avançados – terá um caráter natural.

O quinto mito é apenas parcialmente verdadeiro: *Ouvir significa ouvir conversas.* Nas interações quotidianas ouvimos sobretudo conversas, mas em outros tipos de atividades, por exemplo da vida académica ou profissional, ouvimos mensagens diferentes: conferências, apresentações, negociações, argumentações, etc. Por esta razão, trabalhas apenas conversas nas aulas de PLE pode ser insuficiente para os alunos que escolherem o português como língua provilegiada da carreira profissional.

O sexto mito é talvez o que mais se aproxima da verdade: *Ouvir é um processo individual, interno.* No entanto, devemos salientar que nas interações quotidianas os resultados deste processo interno são bem visíveis nas respostas dadas. Aliás, o provérbio português que serviu de lema para este trabalho – *Quem bem ouve, bem responde.* – ilustra perfeitamente a relação entre a receção e a produção de mensagens orais.

O sétimo mito – *Os alunos deveriam ouvir apenas mensagens autênticas.* – procura responder a uma necessidade verdadeira nas aulas de línguas estrangeiras, que é desenvolver atividades didáticas com grau elevado de autenticidade, para preparar os alunos para as interações do dia-a-dia ou do ambiente profissional e académico. No caso do PLE, trabalhar com os alunos mensagens autênticas deveria ser um processo *gradual*, pois o português falado apresenta particularidades dificilmente ultrapassáveis aos níveis inferiores.

Por fim, consideramos que o oitavo mito – *A compreensão do oral não pode ser ensinada.* – pode ser contrariado com algumas soluções que apresentaremos na secção seguinte e que mostram como se pode ensinar esta competência nas aulas de PLE.

6. Algumas soluções

A primeira solução advém dos materiais disponíveis *online* e que podem ser já aproveitados nas aulas, em função das necessidades dos nossos alunos: *Aprender a ouvir* (no *site* do Camões I. P., com materiais que distinguem entre os níveis em função de operações cognitivas ou das caraterísticas do *input*: reconhecimento de palavras para o nível inicial, compreensão de situações do dia-a-dia para o nível intermédio e reconstruir e sequenciar para o nível avançado), *Portcast* (um conjunto de *pod casts* que contém gravações com temáticas muito variadas, adequadas para níveis diferentes), *Practice Portuguese* (*pod casts* em temas variados, comentados, e por vezes com explicações em inglês), *Clipflair* (um conjunto de vídeos criados no âmbito dum projeto que propõe o uso da legendagem na aprendizagem das línguas estrangeiras), *Languages by songs* (unidades didáticas baseadas em vídeos de canções portuguesas e brasileiras, com exercícios de compreensão do oral para os níveis A2, B1 e B2).

No entanto, um dos desafios que fica por resolver é a *criação de materiais áudio e vídeo* para todos os níveis do QECRL (A1-C2). Se no caso dos níveis mais avançados a tarefa do professor é mais fácil, na medida em que pode aproveitar programas de rádios ou de televisões disponíveis *online*, encontrar gravações para os níveis de iniciação ou intermédio torna-se problemático (*Portcast* pode ser uma solução). Aliás, para salientar que a imersão total – expor os aulos a fragmentos autênticos – não funciona em todos os casos e até pode ser um fator de desmotivação, lembramos as caraterísticas do *input* segundo os descritores do QECRL: "me falam de forma clara e pausada" (A1), "um anúncio e [...] mensagens simples, curtas e claras" (A2), "débito da fala é relativamente lento e claro" (B1). Apenas nos níveis mais avançados podem ser usados materiais autênticos sem os adaptar: "compreender programas de televisão e filmes sem grande dificuldade" (C1), "quando se fala depressa, à velocidade dos falantes nativos" (C2).

No que diz respeito à *metodologia* de ensino, consideramos que no caso dos alunos do ensino universitário, a *metacognição* (Vandergrift 2004: 11) pode ser uma estratégia adequada de desenvolvimento progressivo da compreensão do oral, pois esta abordagem inclui uma auto-reflexão permanente em relação ao processo de aprendizagem. Apresentaremos abaixo uma sequência didática baseada em processos metacognitivos para atividades didáticas de receção de mensagens orais.

Etapas pedagógicas	*Processos metacognitivos*
1. *Pré-audição—Etapa de planificação / predição* Depois de serem informados sobre o tema e o tipo de texto, os alunos fazem predições sobre a informação e as palavras que vão ouvir.	1. Planificação
2. *Primeira audição—Etapa da primeira verificação*	
a. Os alunos verificam as hipóteses iniciais, fazem correções e escrevem as informações adicionais que ouviram.	2a. Monitorização e avaliação
b. Os alunos comparam o que ouviram com um colega, fazem alterações, estabelecem os problemas que ficam por resolver e decidem os detalhes importantentse que precisam de atenção.	2b. Monitorização, avaliação e planificação
3. *Segunda audição—Etapa da segunda audição*	
a. Os alunos verificam pontos sobre os quais não concordaram anteriormente, fazem correções e escrevem as informações adicionais que ouviram.	3a. Monitorização, avaliação e resolução de problemas
b. Discussão com a turma inteira. Os alunos reconstroem o texto nos seus pontos principais e os detalhes mais importantes, refletindo sobre *como* chegaram ao significado de uma palavra ou de uma parte do texto.	3b. Monitorização, avaliação e resolução de problemas
4. *Terceira audição—Etapa final de verificação* Os alunos concentram-se apenas nas informações que ficaram por identificar depois da discussão com a turma. Esta audição pode ser acompanhada pela transcrição parcial ou integral do texto.	4. Monitorização e resolução de problemas
5. *Etapa de reflexão e estabelecimento de objetivos* Com base nas discussões anteriores sobre as estratégias usadas para compensar o que não compreenderam, os alunos estabelecem objetivos para a próxima atividade de compreensão do oral.	5. Avaliação e planificação

Figura 2. *Atividade didática de compreensão do oral baseada em processos metacognitivos segundo Vandergrift (2004: 11).*

Em guisa de conclusão

A compreensão do oral na aprendizagem das línguas estrangeiras – e mais concretamente no caso do português – coloca, como mostrámos neste trabalho, desafios muito variados aos aprendentes, que advêm da diversidade de *conhecimentos linguísticos e extra-linguísticos* necessários para a descodificação do texto, bem como da complexidade dos *processos cognitivos* usados quando compreendemos uma mensagem oral.

Por outro lado, uma das dificuldades dos professores é tentarem reproduzir na sala de aula os *tipos de compreensão do oral* que ocorrem no dia-a-dia ou em contextos profissionais e académicos, de maneira a preparar os alunos para serem independentes na utilização da língua. Por fim, a maneira como é encarada por vezes a compreensão do oral por profissionais do ensino precisa de uma *desmistificação*, pois a receção de mensagens

orais tem as suas particularidades que a distinguem tanto da outra competência considerada – erradamente – passiva, a leitura, como das competências de produção (a escrita e a fala). É também importante ver com atenção as diferenças entre a compreensão do oral em línguas estrangeiras e na língua materna, pois da incapacidade de ver estas diferenças resultam estratégias erradas, como a imersão total em contexto claramente de PLE.

As soluções propostas identificam alguns materiais disponíveis *online*, apontam a necessidade urgente de criar materiais adequados para cada nível – e sobretudo para os níveis menos avançados, A1, A2 e B1 – e sugerem o uso da metacognição nas sequências didáticas com alunos universitários.

Bibliografia

Brown, Steven. 2011. *Listening Myths. Applying Second Language Research to Classroom Teaching*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Brown, Gillian, Yule, George. 1983. *Discourse analysis.* Cambridge / New York: Cambridge University Press.

Buck, Gary. 2001. *Assessing Listening.* Cambridge / New York: Cambridge University Press.

Conselho da Europa. 2006. *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas*. Trad. Maria Joana Pimentel do Rosário, Nuno Verdial Soares. Porto: Asa.

Field, John. 2009. *Listening in the Language Classroom*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

Flowerdew, John C., Miller, Lindsey. 2005. *Second Language Listening*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

O'Malley, Michael J. *et al*. 1989. "Listening comprehension strategies in second language acquisition", in *Applied Linguistics.* 10(4). 418–437.

Richards, Jack C. 1990. "Conversationally speaking: approaches to the teaching of conversation", in Jack C. Richards *et al*. *Language Teaching Matrix.* Cambridge / New York: Cambridge University Press, p. 67–85.

Schmitt, Norbert *et al*. 2008, "The percentage of words known in a text and reading comprehension", in *The Modern Language Journal.* 95(1). 26-43.

Schanck, Roger C. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiery into Human Knowledge, Structures.* Hilsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

Vandergrift, Larry. 2004. "Learning to listen or listening to learn?", in *Annual Review of Applied Linguistics*. 24. 3–25.

Sitografia

Languages by songs, Disponível *online:* http://www.languagesbysongs.eu/page-01-por.htm [última consulta a 05 de fevereiro de 2016]

Aprender a ouvir, Disponível *online*: http://cvc.instituto-camoes.pt/aprender-portugues/ouvir.html [última consulta a 05 de fevereiro de 2016]

Portcast, Disponível *online*: https://portcast.net/ [última consulta a 05 de fevereiro de 2016]

Clipflair, Disponível *online*: http://gallery.clipflair.net/activity/ [última consulta a 05 de fevereiro de 2016]

Daniel PERDIÃO
(Universidade de Bucareste / Camões, I.P. – Portugal)

Brederode e Mateiu Caragiale. Martinho de Brederode, poeta, embaixador e personagem literária

Abstract: (Brederode and Mateiu Caragiale. Martinho de Brederode, poet, ambassador and literary character). The scion of one of the most famous Portuguese aristocratic families, with an equal Dutch lineage, Martinho de Brederode attended, during 1883-1884, the first year's classes of Coimbra University, only to obey the family tradition as to pursue a career in the Navy. In 1899 he began his life-long diplomatic career and, in between two appointments abroad, he succeeded to write three volumes of poetry, then quite an useful achievement to ensure high positions, either in the public service or in diplomacy.
During his diplomatic stay in Bucharest, 1919-1933, Brederode became acquainted with the great playwright Caragiale's son, Mateiu, himself a poet and author to be of a single novel. Brederode occasionally employed Mateiu Caragiale for various jobs, manly translations of diplomatic propaganda to be published by the Romanian press. For a certain time, the Romanian writer became his confident and friend. This friendship between a Portuguese diplomat and a "marron diplomat", which Mateiu Caragiale had always struggled to become and had never succeeded, was the inspiring source for one of the most fascinating characters of Craii de Curte Veche, Pantazi. This presumed Levantine is nobody else but the mirror reflex of the Portuguese-Dutch aristocrat Martinho de Brederode.

Keywords: History of Literature, Comparative Literature, Mateiu Caragiale, Martinho de Brederode, Dandism

Resumo: Oriundo de uma família da mais nobre aristocracia luso holandesa, Marinho de Brederode frequentou em 1883-84 o primeiro ano da Universidade de Coimbra para dar curso a uma tradição familiar que lhe predestinava uma carreira militar na armada. Em 1889 entra para a carreira diplomática e entre duas nomeações no estrangeiro publica três volumes de versos que lhe angariam fama de poeta, muito útil naquele tempo para a progressão e nomeação em altos cargos na função pública e na carreira diplomática.
Durante o seu mandato diplomático em Bucareste (1919-1933), conheceu o filho do grande Caragiale, Mateiu, também ele poeta e futuro autor de um único romance. Martinho de Brederode conviveu e contratou Mateiu Caragiale para a execução de trabalhos de vária ordem, principalmente traduções de material de propaganda diplomática para a imprensa romena. Durante algum tempo o escritor romeno foi seu confidente e amigo. Dessa amizade entre o ministro português e o "Ambassadeur marrom" que Mateiu ambicionava e nunca chegou a ser, havia de resultar a inspiração para um dos mais fascinantes personagens do célebre romance "Craii de Curtea Veche", Pantazi, retrato de um suposto levantino inspirado em reflexo de espelho no aristocrata luso holandês Brederode.

Palavras-chave: História da literatura; Literatura Comparada; Mateiu Caragiale; Martinho de Brederode; Dandismo

O primeiro contacto fisicamente real e não miticamente imaginário, estabelecido a nível cultural entre Portugal e a Roménia, foi feito por um português, Martinho de Brederode, e proporcionado pela abertura da Legação da República Portuguesa no Reino da Roménia em 1919.

Martinho de Brederode foi nomeado ministro plenipotenciário de Portugal simultaneamente em Bucareste, Belgrado e Atenas. A escolha de Bucareste para a abertura da Legação portuguesa ficou a dever-se provavelmente ao facto de a Roménia ter entrado na Grande Guerra no mesmo ano de 1915 em que entrou Portugal, do qual se tornou aliada. Haveria, talvez, também no espírito da diplomacia portuguesa da época, ainda influenciada

pelo peso de um pessoal de carreira herdado do antigo regime, a ideia de explorar eventuais afinidades ou dividendos políticos decorrentes do facto de o herdeiro da Coroa de Carol I de Hohenzollen Sigmaringen, o rei Fernando, ser filho da infanta Maria Antónia de Portugal, portanto meio português por linha materna.

D. Martinho de Brederode, como veremos, é o tipo acabado de diplomata de carreira, monárquico, sobrevivendo à implantação da República graças à proteção do irmão, Fernando Brederode, condiscípulo de António Nobre em Coimbra, herói republicano do 31 de Janeiro e ministro de diversas pastas em dois gabinetes da Primeira República; também romancista envergonhado e cético - usou o pseudónimo Marco Sponti –, igualmente poeta de alguma notoriedade passageira.

Nascido a 15 de abril de 1866, a sua carreira como diplomata começa em 1889, aos 23 anos, depois de se ter habilitado com o curso de letras. Antes de atingir o topo da carreira como Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário, a sua folha de serviço inclui a passagem e permanência mais ou menos prolongada pelas Legações de Tanger e de Pequim. De volta à Europa em 1912, cumpriu missões em Cádis, Paris, Roma, para em 1919, assentar praça definitivamente em Bucareste, ascendendo ao topo da carreira.

Quando dizemos definitivamente, referimo-nos ao facto de, à parte umas férias prolongadas, passadas entre 1920 e 1922 em Portugal por ocasião do falecimento de sua mãe, nunca mais ter abandonado a Roménia, mesmo depois da sua aposentação compulsiva em 1934, e até à morte, em 1952. Em 1948, com a idade de 82 anos, casou com uma senhora romena, Cornelia Hertia, de 40 anos de idade[1].

Filho primogénito de uma família aristocrática dos quatro costados, foi educado, juntamente com seu irmão, o futuro herói republicano, pela avó materna D. Júlia Castelo Branco, herdeira, por casamento com o Conde de Vila Real, do Solar de Mateus, onde, tendo ficado órfãos, passaram parte da sua infância.

Pelo lado paterno, virá a herdar, por linha colateral, o título de Conde da Cunha, de que só fazia caso por ser o de D. Luís da Cunha, o célebre embaixador de D. João V e mentor político do futuro Marquês de Pombal.

Era um homem prático, consciente da caducidade do valor social dos títulos e honrarias da sua classe, que no íntimo apreciava, deixando-o transparecer na arrogância do seu comportamento e no desprezo que votava ao novo-rico do pós-guerra. A mesma atitude prática levou-o também a menosprezar o valor da literatura a que na juventude se dedicou moderadamente. Teve pelo romance de análise psicológica e social reticências, que provavelmente o motivaram a publicar a sua única produção desse género *A Morte do Amor* (1894) com o pseudónimo de Marco Sponti. O receio de prejudicar a sua carreira com um romance queirosiano em tom menor, mas com adultérios, mulheres emancipadas e espanholas à mistura, poderá, de algum modo, ter influenciado a opção do prudente aprendiz diplomata.

Em versos foi mais afoito, publicou três volumes. Os primeiros dois, *Charneca* (1896) e *O pó da Estrada* (1898), apresentam tons de simbolismo noturno entremeado de paisagens marinhas. O terceiro, *Sul* (1905), a sua obra prima (que lhe granjeou alguma notoriedade), influenciado pelo estilo e a temática de Cesário Verde, ter-lhe-ia garantido um lugar entre os poetas menores na história da literatura portuguesa se, a partir daí, não tivesse descurado por completo a gestão da sua imagem de poeta e literato, para se dedicar aplicadamente à ascensão na carreira diplomática.

[1] *Arquivo Diplomático das Necessidades*, proc. M. Brederode, caixa 42.

O arquivo da sua correspondência oficial mostra-nos um diplomata aplicado, redator assíduo de correspondência oficial e notas informativas, esmerando-se na divulgação do nome e dos valores da cultura portuguesa no estrangeiro.

Era solteiro e encarava o dinheiro como mola real e meio para garantir uma vida luxuosa de boémia encapotada. Os seus primeiros passos em Bucareste, guiados por estratagemas de adaptação, provavelmente clássicos na profissão, levam-no a vender funções consulares e promessas de condecorações portuguesas, o que o tornará alvo de queixas ao ministério, e até à maçonaria portuguesa por parte de algumas vítimas dos seus negócios. São enviados para Portugal relatórios de polícia privada e cartas de acusação fundamentadas com dezenas de documentos comprovativos de um comportamento altamente irregular, descortês, arrogante, prepotente, chegando ao ponto de se exibir em companhia de «cocottes» que fez passar por esposas legítimas. Considerado inconveniente e imoral, o palácio real hesita em lhe franquear a entrada, que ele força à custa de atribuição de condecorações, insígnias portuguesas que está mandatado a entregar ao próprio Rei.

Em Lisboa, os inimigos políticos do protetor, o seu irmão ministro, fazem circular rumores de críticos republicanos dessa diplomacia monárquica que parece apostada em sabotar o nome da República com a irregularidade dos seus comportamentos. Rocha Martins publica num artigo sob o título expressivo *Um Diplomata Português e as Balbúrdias de Bucareste* (1925), um libelo contra o diplomata, baseado, ponto por ponto, nos relatórios anónimos enviados para o Ministério de Negócios Estrangeiros de Lisboa.

Indiferente ao burburinho lisboeta, Martinho de Brederode, que só o Estado Novo conseguirá destituir, usando um artifício legal autoritário, prossegue em Bucareste uma interessante atividade de divulgação de Portugal na imprensa romena, mantendo correspondência com amigos importantes como Ricardo Jorge, Júlio Dantas, etc., que lhe manifestam apoio incondicional.

Entre as notícias de Portugal que consegue publicar na imprensa romena, destacam-se um artigo de página inteira sobre Luís de Camões e Vasco da Gama, no Jornal *Viitorul* (1925), órgão liberal, provavelmente da sua autoria, mas assinado pelo tradutor romeno Ion Fotino; uma interessante campanha de divulgação em toda a imprensa dos voos transcontinentais de Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922, e de Brito Pais e Sarmento de Beires em 1924, entre Lisboa e Macau.

Por ocasião da publicação no *Universul*, o maior quotidiano romeno da época, duma nota sobre o raide de 1924, ficamos a saber que se tornara amigo de Mateiu I. Caragiale (1885-1936), que assina a tradução. Este era filho natural do grande escritor e dramaturgo romeno Ion Luca Caragiale, de quem diverge em tudo, à exceção da veia literária, que nele se manifesta tarde e parcimoniosamente, mas com enorme êxito, através de um único romance *Craii de Curtea-Veche* de proporções diminutas, mas que foi de imediato percecionado por críticos e leitores como uma joia rara na evolução do romance romeno.

À semelhança de Brederode, também Mateiu Caragiale é autor de algumas poesias, um ciclo *Pajere* (*Águias*), de duas novelas e do romance cujo título é impossível traduzir rigorosamente noutra língua, e que à diferença de *A Morte do Amor* de Sponti/Brederode, representa um cume literário unanimemente reconhecido no panorama da prosa romena.

Numa tradução para um quadro de referências português do intransponível substantivo "Crai" diríamos que se trata dos «Marialvas da Corte Velha», título propositadamente ambíguo, Corte Velha sendo um sítio de Bucareste e um topos do romance, mas também uma alusão à sociedade do antigo regime.

Na correspondência oficial e privada de Brederode, que noticia todos os contactos com grandes personalidades da política e da cultura romena, não encontramos uma única referência ao filho do grande dramaturgo Ion Luca Caragiale. O facto não é de estranhar, por várias razões, entre as quais, a diferença de idade e a falta de prestígio literário que, à data, o seu amigo ainda não havia logrado alcançar. Acresce que Mateiu Caragiale, filho natural complexado, tentava desesperadamente encontrar na função pública um lugar adequado à sua fantasia quase doentia de heraldista e genealogista, fascinado pela aristocracia do antigo regime, e imaginava ser ele próprio descendente, por artimanhas da sua ciência, de alguma costela titular, por modesta que fosse. Neste intento, encontrava sistematicamente pela frente o escárnio burguês do ilustre pai e por isso terá sido levado a apreciar e a simpatizar com a figura de fidalgo português, arrogante e libertino, frequentador dos «bas fonds» bucarestinos.

Sabemos por algumas crípticas anotações das agendas pessoais de Mateiu Caragiale (1979) que se tornara uma espécie de *factotum* da Legação portuguesa, fazendo préstimo dos seus dons de heraldista ao ministro e traduzindo para o romeno as notas sobre Portugal com que este bombardeava as redações dos jornais bucarestinos.

Em 1924, aquando da comemoração oficial do centenário de Vasco da Gama, o governo da República Portuguesa encomendou a Henrique Lopes de Mendonça, o académico autor da letra da canção "A Portuguesa", uma brochura de apresentação do herói das comemorações que foi enviada para as Legações de Portugal nos países aliados e amigos, com a menção de ser aí traduzida e publicada.

Sem mais demoras, Brederode traduziu o texto para francês e encarregou M. Caragiale da tradução romena e da sua publicação no jornal *Universul*, dirigido por Stelian Popescu, um amigo dos Caragiale. Terá então feito a promessa de uma condecoração portuguesa, especulando sobre a paixão que o seu amigo e servidor manifestava por títulos de nobreza e insígnias de prestígio? A julgar pelas anotações do diário de Mateiu Caragiale, prometeu-lhe provavelmente a Cruz de Cristo.

A admiração de Mateiu Caragiale pelo ministro português terá sido grande; Brederode é a única pessoa convidada a jantar na sua casa, pouco depois do casamento do escritor com Maria Sion, uma senhora idosa e rica, que lhe garantiu uma existência sem preocupações, embora modesta relativamente às suas expectativas e ambições. O exemplo do diplomata português terá certamente determinado a ambição, ensaiada mas nunca alcançada por M. Caragiale, de ser aceite na diplomacia romena. Mas a relação dos dois literatos vai-se cessar abruptamente na hora da publicação no *Universul* da prosa de Lopes de Mendonça sobre Vasco da Gama, que aliás aparece sem o nome do tradutor[2], tendo ulteriormente até sido erradamente atribuída a Caragiale pela crítica literária em virtude de uma identificação estilística, apesar de o nome do académico português Lopes de Mendonça figurar no último parágrafo do artigo como alegado autor do texto.

Termina, nesse mesmo dia de 21 de janeiro de 1925, a amizade pessoal de um diplomata português, ex-romancista e poeta sem fama, e um poeta romeno, futuro romancista afamado e candidato sem êxito à diplomacia do seu país. Três anos mais tarde será publicado o romance *Craii de Curte-Veche* de Mateiu Caragiale na prestigiosa editora Cartea românească.

O romance é constituído pela narrativa, ao mesmo tempo realista e fantástica, das deambulações de quatro personagens masculinos pelas noites da boémia noturna e do

[2] *Universul*, n.° 16, 21 de janeiro de 1925.

submundo bucarestino do final do século XIX, entrecortadas por voos imaginários ao universo sublime de viagens pelos mares e pela história dos personagens mais velhos, Pantazi e Pasadia. Entre os personagens existem várias linhas de simetria e de assimetria: dois são jovens, dois são velhos, dois são amigos, dois são inimigos, etc.

O retrato psicológico e cultural dos personagens – Pantazi, Pasadia, Pirgu, sendo o quarto o próprio narrador – são de tal maneira fascinantes, que logo à partida os leitores romenos, admiradores incondicionais do universo romanesco de Mateiu Caragiale, se colocaram o problema dos modelos reais. Várias foram as hipóteses aventadas, sem que o autor tenha jamais quebrado o sigilo a tal propósito. Por fim, concluiu-se da inexistência de tais modelos, triunfando a hipótese do carácter inteiramente ficcionado das fascinantes figuras, quase emblemáticas, da vida noturna bucarestina.

Alguma crítica[3] de detalhe chama a atenção para a impercetível mas substancial diferença de espaço atribuído aos personagens no romance, sendo Pantazi aquele que detém o maior espaço narrativo e a relação privilegiada com o narrador, que embora não decline o seu nome, é unanimemente percecionado como um *alter ego* do autor.

Obviamente a crítica e a historiografia literária romena não leram o obscuro romance *A Morte do Amor*, de um tal Marco Sponti, insuspeito pseudónimo de um esquecido diplomata português.

Se o pudessem ter lido, descobririam n'*A Morte do Amor* a narrativa dos encontros e desencontros de quatro personagens masculinos, que arrastam o seu *spleen* pelos ambientes diurnos e noturnos da boémia lisboeta, e entre os quais se tecem relações de simetria e assimetria, semelhantes às dos personagens de *Craii de Curtea-Veche*.

O romance de Mateiu Caragiale não é todavia um plagiato do romance de Brederode, mas o personagem central da sua narrativa, Pantazi, aquele com que o personagem narrador tem uma relação quase filial de estima e admiração incondicional, é indiscutivelmente um retrato, embora favoravelmente distorcido, de Martinho de Brederode.

Só no momento em que Pantazi revela a história pessoal que motivou o seu celibato (o muito comentado episódio de Wanda), o romance de M. Caragiale frisa o plagiato da passagem em que, no romance de Brederode, o velho Jorge Word Correia confidencia ao seu jovem amigo Jorge Freire, personagem central e *alter ego* do autor, a razão da sua opção pelo celibato e a sua misoginia. As narrativas de Word Correia e de Pantazi são as mesmas, com as devidas acomodações ao quadro lisboeta ou bucarestino.

Duvidamos, todavia, que M. Caragiale tivesse lido o romance do seu amigo Brederode ou que nele se inspirasse diretamente. Mesmo que dispusesse de um exemplar, ter-lhe-ia sido difícil entendê-lo em português, mas aceitando como sólida a hipótese do personagem Pantazi ser inspirado por Brederode. É natural que a narrativa de uma história com fundamento biográfico evidente, posta na boca de um dos personagens do seu romance *A Morte do Amor*, possa ter sido, trinta anos depois, contada como acontecimento biográfico e não literário, por Brederode ao seu amigo e confidente Mateiu Caragiale, que a usará como história do personagem que o seu efémero amigo inspirou.

Há no romance de Mateiu Caragiale muitos outros pequenos detalhes que nos permitem vislumbrar Brederode por trás do fascinante Pantazi. O romance acaba com uma cena em que o narrador acompanha até à fronteira o seu amigo Pantazi no vagão-restaurante do comboio internacional que o levará para a sua «(...) 'quinta' manuelina, que numa costa

[3] Roxana Sorescu, *Gore Pirgu, Cherubinul*, ARC, 1-2/97, Fundația Culturală Română.

do oceano, num canto lusitano paradisíaco, abrigou em tempos amores reais». O uso inadvertido por Caragiale do portuguesismo «quinta» sem nenhum equivalente romeno, pôs em grande dificuldade a exegese, que até há bem pouco tempo não foi capaz de interpretar o sentido desta frase. Provavelmente ela seria um piscar de olhos ao velho amigo Brederode que não havia abandonado a Roménia, como Pantazi, o personagem cuja identidade romanesca ajudara a construir com muitos detalhes da sua vida e do seu genuíno feitio.

Depois da Segunda Guerra Mundial, Brederode, que recebia a sua reforma ministerial na Roménia por intermédio da Legação suíça, dirigiu às autoridades portuguesas o pedido de dinheiro para o seu repatriamento e o da sua esposa. António Ferro, então embaixador de Salazar em Berna, enveredou esforços nesse sentido. Foi enviada ao antigo diplomata uma quantia importante, julgada suficiente, para o empreendimento da viagem, dificultada pelo estado de destruição em que a guerra deixara as vias de comunicação da Europa Central, acrescida pelas barreiras erigidas pela Guerra Fria.

Tudo leva a crer que a verdadeira intenção do velho diplomata era a de extorquir alguma quantia suplementar ao sobrevivente Estado Novo. Despeitado pelo expediente encontrado em 1934 para abreviar por dois anos a sua passagem compulsiva à reforma, jurara não mais voltar a pisar a pátria dos seus antepassados e da sua inspiração literária juvenil.

À exceção de um singelo poema, datado de Bucareste, 4 de dezembro de 1932, dactilografado e enviado à família, não consta ter voltado a poetizar e tão pouco ficamos a saber se se terá apercebido de ter servido de modelo a um dos mais fascinantes e enigmáticos personagens da literatura romena, ficcionado por um efémero colaborador, desprezado e esquecido, a quem sobreviveu, aliás, por mais dezasseis anos, na sua pátria de adoção.

Bibliografia

Arquivo Diplomático das Necessidades, proc. M. Brederode, caixa 42.
Brederode, Martinho. 1905 *Sul*, Tipografia Castro Irmão, Lisboa.
Caragiale, Mateiu. 1979. *Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Romane.
Mendonça, Henrique Lopes de. 1924. Brochura de apresentação de Vasco da Gama, impressa na Imprensa Nacional, Lisboa.
Martins, Rocha. 1925. *Um Diplomata Português e as Balbúrdias de Bucareste*, Fantoches, Lisboa.
Sponti, Marco [Martinho de Brederode]. 1894. *A Morte do Amor*, Livraria Ferin, Lisboa.
Sorescu, Roxana. *Gore Pirgu, Cherubinul*, ARC, 1-2/97, Fundația Culturală Română.
Jornal *Viitorul*, Órgão liberal, 13 de fevereiro de 1925.
Jornal *Universul*, n.° 16, 21 de janeiro de 1925.

Cristina PETRESCU
(Universidade *Babeş-Bolyai* de Cluj-Napoca)

O "topos do indizível": Fradique Mendes e Fernando Pessoa

Abstract: (**The "topos of inexpressible": Fradique Mendes and Fernando Pessoa**). In the world of possibility and simultaneity, where "the truth […] is a superstition" (Agualusa, 2004: 75, my translation) and the reality is a suspension bridge over the numerous creative potentialities, two of the most important inhabitants, Fradique Mendes and Fernando Pessoa, join efforts to "create objectively" (Gaspar Simões, 1987: 240) a third universe, invisible and unsayable. The configuration of this new space paves the way for a polemic that will place our authors in two different typologies. Fradique Mendes, "hero of aesthetic existence" (Real, 2006: 196), "devotedly fallen prostrate before The Form" (Queiroz, s.d.: 39), outlines an universe in which "the definite value" (Queiroz, s.d.: 102) of ideas turns everything into a hyperbole that can only be transcribed in the pages of the Great Work. Fernando Pessoa, instead of bringing together the pieces of truth, opts for emptying himself in order to create a "disrealized reality", according to Guerra de Cal (apud Piedade, 2003: 205). While Fradique adopts an egocentric position, that allows him to draw up a work of synthesis, Pessoa practices the depersonalization that transforms him into an empty stage, because, "however much a man learns, doesn't learn how to be what he is not" (Pessoa, 1980: 139). The play and the sublime, the life and the literature, the wisdom and the empathy, the "absolute truth" and the "sincere lie", are the poles that delimit the "topos os unsayability" imagined by the two authors who, using "the everything" and "the nothing", shape a new face of literature.

Keywords: Eça de Queirós, Fernando Pessoa, heteronym, unsayability, the absent book syndrome

Resumo: No mundo da possibilidade e simultaneidade, onde "a verdade [...] é uma superstição" (Agualusa, 2004: 75) e a realidade é uma ponte suspensa entre várias potencialidades criadoras, dois dos mais importantes habitantes, Fradique Mendes e Fernando Pessoa, juntam os seus esforços para "criar objetivamente" (Gaspar Simões, 1987: 240) um terceiro universo, invisível e indizível. A configuração desse novo espaço abre o caminho para uma polémica que inscreverá os perfis dos nossos autores em duas tipologias distintas. Fradique Mendes, "herói da existência estética" (Real, 2006: 196), "devotamente prostrado diante da Forma" (Queiroz, s.d.: 39), contorna um universo em que "o valor definitivo" (Queiroz, s.d.: 102) das ideias transforma tudo numa hipérbole, que só se pode transcrever nas páginas da Grande Obra. Fernado Pessoa, em vez de juntar os pedaços de verdade, opta por esvaziar o seu conteúdo para criar uma "realidade desrealizada", segundo Guerra de Cal (apud Piedade, 2003: 205). Enquanto Fradique adota uma posição egocêntrica, que lhe permite elaborar uma obra de síntese, Pessoa pratica a despersonalização que o transforma num palco vazio, porque, "por muito que um homem aprenda, não aprende a ser quem não é" (Pessoa, 1980: 139). O jogo e o sublime, a vida e a literatura, a sabedoria e a empatia, a "verdade absoluta" e a "mentira sincera" são os polos que delimitam o "topos do indizível" imaginado pelos dois autores que moldam, usando "o tudo" e "o nada", um novo rosto da literatura.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Fernando Pessoa, heteronímia, indizível, a síndrome do livro ausente

No espaço exclusivo onde o dialogismo se torna o instrumento imprescindível da abstratização da vida e da literatura, os habitantes mais celebrados, Fradique Mendes e Fernando Pessoa, reunem os seus esforços para moldar um terceiro universo, invisível e indizível. A disposição desse novo espaço facilita o desenvolvimento de um debate que inscreve os perfis dos nossos autores em duas tipologias diferentes. A unidade e a simultaneidade, o absoluto e a ausência, a realidade e a ficção, a objetividade e a subjetividade, a centralização e a dispersão disputam a prioridade num universo em que a

ficcionalidade se torna uma estátua pintada por uma ficcionalidade superior. O nosso trabalho propõe uma interrogação desse espaço, percorrendo os dois eixos que os nossos autores atravessam para chegar ao nível superior da criação. Depois de termos percorrido esse itinerário intrigante, havemos de abrir a porta do topos do indizível que os dois autores contornam e entender o que cada um deles esconde sob o seu tecido fictício.

I. Incorporação e despersonalização- para um novo espiritismo literário

Fradique Mendes, "verdadeiro grande homem, pensador original" (Queirós *apud* Piedade, 2003: 69) é, para aqueles que o conheceram através da sua correspondência, "o português mais interessante do século XIX" (Queiroz, s.d.: 54). Esse "novo Fradique" (*apud* Piedade, 2003: 69), como o chama o mesmo Eça de Queirós, não se situa longe da sua primeira versão apenas pelo facto de ser uma personalidade "excepcional, e não só extravagante" (Queirós *apud* Piedade, 2003: 69). O protagonista da "Correspondência de Fradique Mendes" deixa de ser "uma espécie de modelo compensatório de um ideal geracional, afinal substancialmente falhado" (Piedade, 2003: 233), como se constituía na sua primeira versão, a criação coletiva da Geração de 70, mas distancia-se, ao mesmo tempo, do "quase-Fradique" personagem do romance "O Mistério da Estrada de Sintra", da autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. O "segundo Fradique", como o chama Ana Nascimento Piedade, deixa de ser o homúnculo ideológico que resultou do "pacto mesfistofélico lisboeta" (Serrão, 1985: 150) assinado por Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis no ano 1869, para constituir a sua própria corrente literária: o fradiquismo.

Proto-heterónimo viajante na obra de Eça de Queirós e que continua seu percurso na obra de José Eduardo Agualusa, buscando, desta vez em Angola, "exotismo e emoções fortes" (Agulausa, 2008: 54), ele recorre ao turismo intelectual para entender a multiplicidade dos valores existentes. Para obter uma visão do mundo que Miguel Real chama "metahistórica" (Real, 2006: 134), ele transforma-se em cidadão de cada país que visita, absorvendo civilizações, devorando "todo o saber do seu tempo" (Queiroz, s.d.: 98), tornando-se assim uma "síntese suprema de todos os homens" (Real, 2006: 188). Como turista intelectual, Fradique não se limita „a exames exteriores e impessoais" (Queiroz, s.d.: 67), mas, pelo contrário, ele assume uma atitude reflexiva perante a multiplicidade dos valores existentes. Fradique percorre „países e mares para colher de cada impressão, de cada opinião, «a parcela de verdade que cada uma invariavelmente contém»" (Prado Coelho *apud* Piedade, 2003: 217). Ele possui, assim, "uma nova sensibilidade aberta às experiências do mundo", uma "visão supra-histórica, como um observador tão imparcial quanto possível", dominando, "todos os tempos e todos os espaços da História humana" (Real, 2006: 135).

Essa verdade definitiva que tem as suas raízes na realidade e que floresce na obra sublime projetada por Fradique Mendes não é, para Fernando Pessoa, mais do que um simples jogo de atitudes humanas. Porque, no plano da vida, a sinceridade é uma questão difícil de resolver, ele adota "o sincero gesto de praticar a insinceridade" (Simões, 1987: 199), criando os seus heterónimos através da prática sistematica da mentira. Mas essa mentira que se traduz como insinceridade no plano humano, converte-se em sinceridade no plano intelectual, o único plano que merece a atenção do nosso autor. Porque, como explica o mesmo Pessoa, "a literatura incincera não é aquela analoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. [...] Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra), como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele" (*apud* Simões, 1987: 239).

Existe, para Fernando Pessoa, só uma possibilidade de realizar sinceramente a sua personalidade nesse plano: deixar-se absorto pela "importância misteriosa de existir" (*apud* Simões, 1987: 239) e, através da elevação intelectual que reside na poesia, realizar a desumanização completa. Perante o universo dramatizado em que as suas personagens correm digerindo o seu conteúdo, a Pessoa não resta mais do que a afirmação: "hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha" (Pessoa, 2007a: 149). Ele acede ao plano intelectual da escritura esvaziando a própria substância humana, desfazendo as faces da sua personalidade para criar, através dos seus heterónimos, um universo capaz de traduzir a sua infindável sucessão de emoções. Fernando Pessoa deixa de viver, convertendo-se ele mesmo em literatura, e começando a ser o palco por onde passam os seus heterónimos.

Apesar de a sua projeção ser tecida também no conceito da pluralidade e multiplicidade, Fradique Mendes tem uma maneira diferente de compreender a geografia do espaço estético. Sendo, como todos os dandis, a sua própria obra, prefere o centro, à unidade e a sublimação à diversidade e simultaneidade tipicamente pessoanas. Em vez de praticar a desumanização completa, ele absorve a humanidade e a verdade para obter uma visão enciclopedica que lhe ajudaria a transgressar todas as qualidades humanas. Torna-se assim uma híperbole, um representante do absoluto que, em vez de conviver com a sua criação, convive com o mundo. A sua capacidade de absorção determina a posição egocêntrica na sua narração, em que tenta transpor o seu "eu" por mil processos, conforme Ana Nascimento Piedade, por mil pedaços de verdade colhidos na sua viagem intelectual. Fradique Mendes aspira a uma divinidade entendida como um "endeusamento próprio" (Piedade, 2003: 266), a sua obra não escrita transformando-se num one-man show em que o único ator, Fradique, torna-se o recipiente da realidade inteira. Fernando Pessoa inscreve-se num processo diferente, em que ele é o dramaturgo que não se revela de um "drama em almas" (Pessoa, 2007a: 149) em que transpare apenas como ponto de runião para os seus heterónimos. Tal como as personagens de Luigi Pirandello, as criações de Pessoa são personagens sem drama, personagens vivas num espaço sem actos e ação. Assim, Fernando Pessoa pretende que os seus heterónimos existam mesmo sem os seus escritos. "Suponhamos", explica ele "que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama" (Pessoa, 2007a: 140).

Através dos processos descritos acima, o turismo intelectual e o esvaziamento completo, os dois autores enunciam dois manifestos literários diferentes, mas complementários. Fernando Pessoa, assumindo a despersonalização completa, concebe autores vivos e preenche-os com matéria inexistente, com a intenção de aprender a ser quem não é. Fradique Mendes, por outro lado, consituindu-se como uma personalidade caleidoscópica, não escreve nada, com a intenção de contornar a complexidade do mundo e tentando assim aprender a ser tudo o que é. Veremos, no próximo capítulo, como esses processos se materializam na construção da escada literária que há de levar-nos para o espaço da criação absoluta.

II. A utopia literária: o livro ausente e a humanidade pensada

Fradique Mendes e Fernando Pessoa, não obstante a matéria diferente que empregam nos seus processos literários, criam faustianamente dois universos abstratos que convergem numa só realidade: a da literatura. Fradique Mendes, "autor sem livro, escritor sem escrito"

(Blanchot, 2005: 69), tal como o autor francês Joseph Joubert, acede à reconstrução da Grande Obra percorrendo e esgotando a realidade. A sua atitude passiva, de admiração, perante o universo, difere visivelmente das incisões relizadas por Fernando Pessoa, que opta pela reorganização ativa do mundo. Fradique Mendes procede à sublimação da realidade, que colhe e coleciona durante as suas viagens, para transformar tudo em pensamento e alcançar, assim, o nível estético supremo. Pessoa, pelo contrário, ordena, coma a ajuda do pensamento, as camadas estéticas para abranger, finalmente, a realidade. Porém, os resultados obtidos através desses dois processos inscrevem-se, com igual sucesso, no grande esquema que é a criação do topos do indizível. Dois universos de uma abstração latente concorrem para a realização da utopia, seja ela literária, no caso de Fradique Mendes, ou humana, como a concebeu Fernando Pessoa no seu esforço de viver empaticamente o mundo. Dois universos que implodem e fazem com que os seus rastos inivisíveis recontruam a arquitetura literária.

Fradique Mendes compõe o seu topos do indizível tornando-se o autor do livro não escrito. A sua esterilidade, que evolui para a síndrome do livro ausente, deve-se ao facto de ele perseguir "a forma perfeita nunca consumada" (Reis, 1999: 35), imaginando uma obra possuída pelo sublime, que acione sobre as inteligências „pela definitiva verdade ou pela incomparável beleza" (Queiroz, s.d.: 103). Para escrever, ao Fradique "não lhe faltaram decerto as ideias- mas faltou-lhe a certeza de que eles, pelo seu valor definitivo, merecessem ser registadas e perpetuadas: faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstracto como a única digna, por belezas especiais e raras, de encarnar as suas ideias" (Queiroz, s.d.: 102-103). Tentando criar „uma prosa como ainda não há" (Queiroz, s.d.: 106), Fradique Mendes torna-se o autor de uma obra que é "a espera da Obra", como diria Mallarmé e que se deve escrever numa linguagem que „não é feita de palavras, mesmo que puras" (Blanchot, 2005: 346). Mas a exigência que transforma, no caso de Mallarmé, a poesia numa híperbole, bloca em Fradique "a possibilidade de descrever o real" (Reis, 1999: 30), pois "a pureza absoluta somente é concebível fora do mundo. Ela não pode ser senão um não ser" (Raymond, 1997: 30), explica Macel Raymond.

Assim, ele adere a uma objetividade ideal, oposta à subjetividade que Fernando Pessoa utiliza no processo da criação literária. É mesmo essa impossibilidade de criar objetivamente, explica Gaspar Simões, que determinou a criação de heterónimos em Fernando Pessoa. E foi a mesma impossibilidade de pensar objetivamente o mundo que determinou Fernando Pessoa afirmar que a realidade é uma construção que deve tudo ao olhar subjetivo que a constitui. A relatividade e, implicitamente, a subjetividade, infundiram tão completamente o seu universo que já não se sabe mais "o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade" (Pessoa, 2007a: 144) e nem sequer existe prova de que o mesmo autor, e a sua querida Lisboa "ou qualquer coisa onde quer que seja" (Pessoa, 2007a: 144) tenha alguma vez existido. Sendo o fruto da possibilidade, o universo pessoano aparece também como um conjunto de sistemas que existem simultaneamente. Assim, explica Massaud Moisés, no seu livro "Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge", "um novo sistema não elimina o anterior, mas o substitui na seqüência do tempo ao focalizar um novo ângulo do poliedro que constitui a realidade." (Moisés, 1998: 103). A realidade se contorna, na sua visão, como um recurso inesgotável, sejam quantos forem os sistemas filosóficos que a compõem. "Sentir tudo de todas as maneiras,/ Viver tudo de todos os lados,/ Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,/ Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos/ Num só momento difuso,

profuso, completo e longínquo" (Pessoa, 2007b: 291), eis a multiplicidade que rege o mecanismo pessoano. Essa construção caleidoscópica faz com que as propostas filosóficas de cada sistema sejam "igualmente válidas, uma vez que atingem uma parcela da realidade e a fazem visível às consciênias alheias" (Pessoa, 2007a: 104). Num universo em que o pensamento é responsável pela ordenação da existência, "ser e não-ser constituem modos da realidade, simultâneos e interagentes" (Moisés, 1998: 96). Tudo isso permite a Fernando Pessoa criar os seus heterónimos num ambiente onde o único ar que se pode respirar é a corrente do pensamento, que alisa e funde as pontas da realidade e irrealidade com a intenção de obter a matéria superior que é a vida. Ser, em vez de existir. Gerar e transformar o espaço e o tempo, em vez de os preencher. Uma filosofia que permite aos heterónimos pessoanos serem "arquitetos de sistemas" (Moisés, 1998: 105), apesar de eles compartilharem o mesmo "espaço mental" (Moisés, 1998: 103). Sistemas que não se anulam reciprocadamente, como explica Massaud Moisés, mas que se substituem, com o objetivo de desvendar as inúmeras facetas da realidade concebida através do pensamento janusiano.

O processo de unificação, de sublimação, no caso de Fradique Mendes, ou de fragmentação, no caso de Fernando Pessoa, podem ser traduzidos também através das estratégias que os dois autores empregam ao negociarem, com o universo da ficcionalidade, a importância da realidade. Neste sentido, podemos afirmar que, na visão de Fradique, a escrita é o processo através de qual se pode obter a paz com o mundo, enquanto Pessoa define a criação dos heterónimos como um fenómeno histérico que, em qualquer outro contexto, se traduzia como violência. "A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim" (*apud* Simões, 1987: 162), explica o mesmo Pessoa. Sendo ele homem, e não mulher, essa histeria "assume principalmente aspetos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia" (*apud* Simões, 1987: 162). Tal como a histeria pessoana se desenvolve, atingindo o seu cume na criação de Álvaro de Campos, conforme o autor, o interesse pela humanidade existente em Fradique cresce também proporcionadamente ao avanço da Correspondência, para culminar no romance *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa, onde a personagem-autor afirma: "É a distância que vai entre a vida e a literatura. E eu prefiro a vida"(Agualusa, 2008: 119). Assim, ele opta por afogar o seu passado e a sua existência estética para se deixar absorto pela grande alma do mundo.

O livro ausente e a humanidade pensada, os dois conceitos que enlaçam os nossos autores, criando o espasmo literário mais espetacular de duas ficcionalidades concebidas com a matéria absoluta do invisível, abrem e alisam o caminho para um novo conceito, o do "topos do indizível".

III. O "topos do indizível"

A expressão "topos do indizível", enunciada pelo teórico americano Paul Gilroy, com a intenção de denominar a multiplicidade dos segredos e das palavras inarticuladas que cabem na música, serve, no nosso caso, para designar a soma das ideias que os nossos autores não conseguem trazer na sua obra, seja ela real ou imaginada. Para Gilroy, esse topos cataloga "o poder conspícuo do escravo sublime", para o qual "as palavras nunca serão suficientes"(*apud Simawe*, 2000: 11, nossa tradução). Essas palavras não-ditas só podem subsistir na música, o espaço inefável por excelência, a pátria de tudo quanto é inexprimível e inarticulado.

Fradique Mendes e Fernando Pessoa contornam o seu próprio topos do indizível, um purgatório onde a literatura sofre o drama de não-ser, de permanecer inacabada. Fradique

Mendes, escritor concebido no absoluto, carregado pelo seu criador com tantas qualidades que isso determinou Ana Nascimento Piedade afirmar que, ao dotá-lo tão completamente, Eça de Queirós mostrou um "meticuloso excesso do zelo" (Piedade, 2003: 71), tenta criar demiurgicamente uma obra à sua imagem, uma sublimação da realidade que vestisse o traje estético ideal. Fradique, que, como diz Miguel Real, vive "em comunhão com tudo e com todos, acaba por não ser de nada e de ninguém" (Real, 2006: 188), a idolatrização perpétua da forma absoluta deixando-o sozinho perante um ídolo ausente. Para Fradique Mendes, a realidade é um universo abundante, é uma riqueza enorme que não tem correpondente ao nível estético. O aclamado „herói da existência estética" (Real, 2006: 196), o "super-homem estético" (Guerra de Cal *apud* Piedade: 234) da literatura portuguesa, contorna, na sua imaginação, o livro mais hetereogéneo do mundo. Se ele não o escreve, não é porque o talento não lho permite, mas porque ele prefere, tal como Joubert, o autor sem obra tão apreciado por Maurice Blanchot, „o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições e não escrevendo para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever." (Blanchot, 2005: 70). Mas, apesar de elasticizar os seus limites até chegar a ser ele mesmo um demiurgo, a sua obra continua a germinar no espaço paralisado da abstração, sem encontrar correspondente na realidade. Ele absorve a realidade para alcançar o nível estético, mas esse nível é povoado por belezas indizíveis e invisíveis, que não se podem traduzir com a ajuda do livro, não deixando porém, nem um momento, de ser escritura.

Fernando Pessoa, por outro lado, engole todas as camadas estéticas para chegar ao nível supremo, o da humanidade. Para ele, a vida é um espaço viciado pela insinceridade, em que o jogo da inteligência é o único capaz de povoar o seu universo com o ar respirável da sinceridade absoluta. Mais do que isso, como já vimos, a vida não corresponde necessariamente à realidade porque quem lê e, implicitamente, quem cria, "deixa de viver" (Pessoa, 2007a: 147), sem deixar para trás o seu direito à verdade. Assim, ele percorre o caminho estético, o único caminho que oferece o direito a sinceridade, para reconstituir a humanidade, uma humanidade que o ajudaria a mergulhar em todos os compartimentos da sua personalidade. Mas, como esses compartimentos, atribuidos aos seus heterónimos, não lhe pertencem e se desfazem num teatro infinitesimal, o seu projeto é tão utópico como o de Fradique. Porque afinal, "por muito que um homem aprenda, nunca aprende a ser quem não é" (apud Simões, 1987:198). Ele continua a escrever "como se lhe fosse ditado" (Pessoa, 2007a: 147), ingerindo o conteúdo das vidas que lhe são oferecidas, mas não conseguindo esgotar todos os aspetos da humanidade. Pessoa é um deus que sai do seu papel e viaja nas expressões das suas potencialidades divinas, numa viagem incessante de autoconhecimento. O seu topos do indizível abriga a humanidade, que traz consigo a sua irmã insubmissa, a empatia.

Apesar das posições diferentes que os dois autores adotam em relação à escritura e dos instrumentos literários diferentes com os quais operam o espaço literário, o topos do indizível dos dois autores abriga a mesma palavra: realidade. Deste ponto de vista, os dois autores não se inscrevem num esquema de complementaridade, mas de unidade. No caso de Fradique Mendes, esse espaço do indizível constrói-se como resultado da impossibilidade de transferir no universo estético a universalidade, o cosmopolitismo, a realidade aperfeiçoada através de uma obra pura, absoluta. Mas, apesar de não conseguir realizar o seu projeto utópico, escrevendo numa linguagem que „não é feita de palavras", ele acede ao plano da música, a linguagem absoluta. Se a palavra escrita significa poder, como diz o poeta americano Langston Hughes, a música é mais do que isso, é indestructibilidade. Fernando Pessoa, criando uma

literatura nua através da sua destruição completa, introduz, no seu topos do indizível, a realidade que só pode ser reconstituida com a linguagem do silêncio. Assim, os dois autores, na impossibilidade de trazer no seu universo ficcional realidade compõem, juntando os seus esforços, os traços de uma nova linguagem, o léxico supremo e indestrutível.

Referências

Agualusa, José Eduardo (2008). *Nação Crioula*. Alfragide: Dom Quixote.

Blanchot, Maurice (2005). *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.

Massaud, Moisés (1998). *Pessoa: O Espelho e a Esfinge*. São Paulo: Cultrix.

Pessoa, Fernando (2007a). *Prosa Íntima e de Autoconhecimento.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2007b). *Poesia dos Outros Eus*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Piedade, Ana Nascimento (2003). *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Queiroz, Eça de (s.d.). *A Correspondência de Fradique Mendes.* Lisboa: Livros do Brasil.

Raymond, Marcel (1997). *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Real, Miguel (2006). *O Último Eça*. Porto: QuidNovi.

Reis, Carlos (1999). *Estudos Queirosianos, Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Obra*. Lisboa: Editorial Presença.

Serrão, Joel (1985). *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte.

Simawe, S.A. (ed.) (2000). *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison.* New York & London*:* Garl & Publishing, Inc.

Simões, Gaspar (1987). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.

Isabelle SIMÕES MARQUES[1]
(Universidade Aberta & CLUNL / Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa)
Andreea TELETIN[2]
(Universidade de Bucareste)

A crise como argumento de venda: uma abordagem linguística de alguns anúncios publicitários portugueses e franceses

Abstract: (**The crisis as a selling point: a linguistic approach of some Portuguese and French commercials**). The crisis – and its impact on consumers – has forced companies to reposition their communication. Some of them have deliberately chosen the current economic and financial climate, which shows how crisis can have a selling value. In our attempt to study the impact of crisis on advertising, we analyse two types of corpora: print ads published in 2008-2011 in the magazines *Visão* (Portugal) and *Le Nouvel Observateur* (France) and some video ads broadcast during the same period. Both the use of the term *crisis* and its numerous qualifying relations show this concept's polymorphic reference in current advertising discourse. The word *crisis* and its lexical field appear in Portuguese and French ads both implicitly and explicitly, according to the type of product one tries to sell. The quantitative analysis of our corpus allowed us to identify three recurrent lexical fields: the metaphorical lexical field (eg. ads for banking products that refer to the crising without the term being mentioned), the psychological lexical field that refers to emotions associated with the crisis (tranquility and optimism vs. uncertainty and anxiety), and the axiological lexical field, related to the values that are thought to help to overcome the crisis (ads that include various axiological lexemes, that use a humorous tone).

Keywords: ads, crisis, contrastive analysis, Portugal, France

Resumo: A crise - e o seu impacto sobre os consumidores - tem forçado as empresas a reposicionar a sua comunicação. Algumas têm recorrido deliberadamente ao ambiente económico e financeiro atual, o que mostra como a crise é um conceito vendável. Tentando estudar o impacto da crise na publicidade, analisámos dois tipos de *corpora*: textos publicitários que apareceram em 2008–2011 na revista *Visão* (Portugal) e na revista *Le Nouvel Observateur* (França) e alguns anúncios publicitários televisivos no mesmo período temporal. O emprego do termo *crise* tal como as inúmeras relações de qualificação atestam um polimorfismo de referências deste conceito no discurso publicitário atual. A palavra *crise* e o seu campo lexical aparecem nas publicidades portuguesas e francesas de uma maneira explícita e implícita, segundo o tipo de produto que se pretende vender. A análise quantitativa do nosso *corpus* permitiu-nos distinguir três campos lexicais recorrentes: o campo lexical metafórico (por exemplo, os anúncios para produtos bancários que designam a crise sem que este termo apareça), o campo lexical psicológico relacionado com emoções associadas à crise (tranquilidade e otimismo *versus* incerteza e ansiedade) e o campo lexical axiológico ligado aos valores convocados para ultrapassar a crise (publicidades que incluem vários lexemas axiológicos e que utilizam um tom humorístico).

Palavras-chave: anúncios publicitários, crise, análise contrastiva, Portugal, França

Introdução

Qualquer texto publicitário tem um caráter persuasivo, uma vez que visa agir sobre o outro, sobre o leitor, numa tentativa de fazer-crer e fazer-fazer. A crise – e o seu impacto sobre os consumidores – tem forçado as empresas a reequacionar a sua comunicação.

[1] isabelle.marques@uab.pt
[2] andreea.teletin@lls.unibuc.ro

Algumas têm recorrido deliberadamente ao ambiente económico e financeiro atual, o que mostra como a crise é um conceito vendável. Tentando estudar o impacto da crise na publicidade, analisámos dois tipos de *corpora*: textos publicitários que apareceram entre 2008 e 2011 na revista *Visão* (Portugal) e na revista *Le Nouvel Observateur* (França) e alguns anúncios publicitários televisivos no mesmo período temporal. Depois de uma primeira análise do nosso corpus (80 anúncios de imprensa escrita e 20 anúncios audiovisuais), verificou-se que o número de anúncios publicitários que aparecem nos media e que utilizam a crise como leitmotiv é muito elevado. Aliás, os anúncios analisados neste trabalho representam uma pequena parte das publicidades encontradas. O emprego do termo *crise* tal como as inúmeras relações de qualificação atestam um polimorfismo de referências deste conceito no discurso publicitário atual.

Esta opção de incentivar ao consumo lembrando a *crise* foi escolhida por vários setores, como o setor agroalimentar, a indústria automóvel e o setor financeiro. Incluímos também no nosso *corpus* anúncios do setor dos serviços, nomeadamente companhias aéreas e agências de viagens. Uma possível explicação para o uso em excesso desse termo talvez seja o declínio do setor publicitário a partir de 2008 tendo em conta que este foi um dos primeiros setores a sentir os efeitos da crise.

Será que a inclusão do termo *crise* num anúncio se torna numa estratégia de venda ou não? Podemos salientar que a palavra *crise* e o seu campo lexical aparecem nas publicidades portuguesas e francesas de uma maneira explícita e implícita, segundo o tipo de produto que se pretende vender. A análise quantitativa do nosso *corpus* permitiu-nos distinguir três campos lexicais recorrentes: o campo lexical metafórico (por exemplo, os anúncios para produtos bancários que designam a crise sem que este termo apareça), o campo lexical psicológico relacionado com emoções associadas à crise (tranquilidade e otimismo *versus* incerteza e ansiedade) e o campo lexical axiológico ligado aos valores convocados para ultrapassar a crise (publicidades que incluem vários lexemas axiológicos e que utilizam um tom humorístico).

As estratégias de venda são múltiplas e tentaremos apresentá-las segundo vários critérios temáticos, sendo o humor o mais utilizado para fazer aderir o potencial cliente nestes tempos difíceis. Tentaremos, portanto, explorar neste estudo, os efeitos de sentido – explícitos e implícitos – da crise que poderão ser descritos a partir das componentes linguística e visual: por um lado, os anúncios que assumem referências diretas à crise, por outro lado, os anúncios que exigem a intervenção da componente visual para transmitirem a sua mensagem.

A criatividade é a chave para que os anúncios tenham um impacto sobre o potencial cliente e entrem na sua mente. Desta forma, até a crise é um argumento forte para a publicidade de produtos. Partindo do princípio de que a crise seria uma boa oportunidade para voltar a lançar uma campanha publicitária de um banco ou de uma companhia de seguros, encontrámos no nosso *corpus*, muitas marcas (e empresas) que não estão ligadas ao mundo das finanças. No entanto, essas marcas apresentam anúncios que procuram tirar proveito do que acontece no mundo económico, centrando as suas campanhas sobre o lado humorístico da situação.

Além disso, veremos que as companhias de seguros e os bancos nunca utilizam o termo *crise*, como se se tratasse de um termo tabu (à exceção da última campanha do banco português Caixa Geral de Depósitos). Deste modo, propomos dois pontos de análise: os

anúncios que recorrem ao humor e aqueles que tentam tranquilizar o cliente, transmitindo uma mensagem mais séria e serena.

1. A crise e a publicidade: definições e reinterpretações

A definição da palavra *crise* – do grego *krisis* – em diversos dicionários coincide com noções de momento decisivo, de interrupção da normalidade, como o podemos atestar no Dicionário Houaiss:

> Crise (economia): grave desequilíbrio conjuntural entre a produção e o consumo, acarretando aviltamento dos preços e/ou da moeda, onda de falências e desemprego, desorganização dos compromissos comerciais, ou ainda fase de transição entre um surto de prosperidade e outro de depressão, ou vice-versa[3].

Um exemplo dessa mudança, que pertence ao campo lexical metafórico da crise, aparece no anúncio para o banco francês Caisse d´Epargne. Num sentido lato, um texto é um conjunto de signos cuja organização o torna apto a negociar processos de significação e de comunicação. A questão que se coloca de imediato tem a ver com o tipo e o nível de organização que faz de um conjunto de signos, um texto publicitário. Sem entrar nesta questão teórica, parece-nos essencial assinalar a sua importância. Embora o anúncio publicitário seja, no seu conjunto, um texto, não podemos esquecer que a sua coerência textual vem das relações estabelecidas entre os dois códigos – o visual e o linguístico (*Anexo 1: Caisse d'Epargne – La banque. Nouvelle définition*).

No caso da publicidade da *Caisse d'Epargne*, a entrada de dicionário (*Système bancaire (n. m): ensemble de rouages qui ne peut plus fonctionner comme avant. ex. "Il est temps que la banque se rapproche de la vie des gens, de leurs besoins réels, de leurs nouveaux modes de vie. C'est pourquoi la Caisse d'Epargne accorde autant d'importance à la relation avec ses clients"*)[4] e o seu paralelismo com a imagem de uma engrenagem destacam a redefinição do sistema bancário. Temos, portanto, uma mudança do sistema bancário, mudança essa que é assumida pelo banco em questão, o que mostra bem o impacto da crise nessa área.

Outro exemplo neste sentido é o texto da companhia de seguros *AXA - Réinventons notre métier* (pt. Reinventemos a nossa profissão). Neste anúncio audiovisual[5], o texto é o único elemento visual que aparece no anúncio, o texto em azul é lido num fundo branco por uma voz *off* masculina. Num primeiro momento, o locutor, utilizando os verbos modais *dever* e *poder* com valor de suputação (Campos 1997), orienta o enunciado para uma leitura axiológica negativa dos serviços financeiros: *Voilà ce que chacun doit se dire/ dans l´assurance et les services financiers/ nous ne tenons pas toujours nos promesses/ personne ne doit penser que/ nous pouvons être fiables, disponibles et attentionnés/ les clients doivent se dire que/ nous sommes peu dignes de confiance, peu impliqués/ il serait faux de croire*

[3] *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, tomo 2, p. 1132.
[4] Tradução nossa em português: Sistema bancário (n. m): conjunto de rodas dentadas que já não pode funcionar como antigamente. ex. "Está na altura do banco estar mais próximo da vida das pessoas, das suas necessidades reais, dos seus novos modos de vida. É por isso que a Caisse d'Epargne dá tanta importância a relação com os seus clientes.
[5] Acessível em http://www.youtube.com/watch?v=bDQmoOitAzc (último acesso a 2 de junho de 2016).

que/ nous pouvons faire évoluer les mentalités/ Mais, chez AXA nous avons décidé de réinventer notre métier[6].

No entanto, num segundo momento, os mesmos enunciados são retomados e o texto é lido de novo, dessa vez do final até ao início. Desta forma, a mensagem adquire um sentido totalmente oposto, com uma carga axiológica positiva forte. (*Mais, chez AXA nous avons décidé de réinventer notre métier/ nous pouvons faire évoluer les mentalités/ il serait faux de croire que/ nous sommes peu dignes de confiance, peu impliqués/ les clients doivent se dire que/ nous pouvons être fiables, disponibles et attentionnés/ personne ne doit penser que/ nous ne tenons pas toujours nos promesses/ dans l´assurance et les services financiers/ Voilà ce que chacun doit se dire*)[7]. Aliás, a modalidade deôntica presente na segunda parte do anúncio está reforçada pela utilização dos mesmos modais *dever* e *poder* mas desta vez, numa leitura de valores factuais, o que intensifica a mensagem de confiança que pretende ser transmitida pela companhia de seguros. Temos assim uma passagem de uma zona de não-certeza do locutor correspondendo a uma asserção enfraquecida para "um conjunto de atitudes orientadas para a ação: o dizer e o fazer", segundo os termos de Bernard Pottier (1992, 215).

Como podemos observar, o discurso publicitário simula, através de vários mecanismos linguísticos, um diálogo com o seu público-alvo, com a intenção assumida de o fazer participar na construção de sentido(s). Pede-se ao leitor/telespetador para aceitar e interpretar os jogos híbridos a nível do enunciado. A definição e a caracterização do destinatário representam uma das fases primordiais no processo publicitário. As suas aspirações e expetativas, os seus preconstruídos socioculturais aparecem nesta estrutura dialógica. Os anúncios preveem os contra-argumentos do consumidor e apresentam-lhe uma solução ou resposta. Desta maneira, o público-alvo é encarado como um co-enunciador que contribui para a construção da própria mensagem publicitária (Teletin 2008, 51).

J.-M. Adam e M. Bonhomme defendem igualmente a ideia de que o público exerce uma influência proativa no âmbito discursivo, acrescentando, no entanto, que este não tem um papel retroativo muito forte. A sua participação reativa realiza-se de modo ocasional e a nível formal. Esta dualidade é posta em destaque com a seguinte observação:

> La nature monologique du discours publicitaire ne fait guère de doute. Dans cette conduite discursive asymétrique, le public destinataire n'a pratiquement aucune initiative. En position basse, il est tributaire des manœuvres persuasives de l'annonceur. Le discours publicitaire ne peut donc donner qu'une apparence d'échange à sa structure fondamentalement monologique. Se présentant comme un hybride énonciatif, il entremêle, pour ce faire, un ETRE MONOLOGIQUE et un PARAITRE DIALOGIQUE. (1997, 37)

A simulação da interação faz-se do ponto de vista do locutor pela realização dos atos de discurso que obrigam o interlocutor a tomar uma posição ativa, considerando as máximas conversacionais, as leis do discurso e as regras socioculturais de cortesia interpessoal. Deste ponto de vista, no nosso *corpus* constatámos, na maioria dos casos, a presença de atos

[6] (pt.) "Isso é o que cada um deve pensar/ nos seguros e nos serviços financeiros/ nem sempre cumprimos com as nossas promessas/ ninguém deve pensar que/ podemos ser fiáveis, disponíveis e atentos/ os clientes devem pensar que/ somos pouco dignos de confiança, pouco envolvidos/ seria errado acreditar que/ podemos fazer evoluir as mentalidades/ Mas, na AXA decidimos reinventar a nossa profissão"

[7] (pt.) "Mas, na AXA decidimos reinventar a nossa profissão/ podemos fazer evoluir as mentalidades/ seria errado acreditar que/ somos pouco dignos de confiança, pouco envolvidos/ os clientes devem pensar que/ podemos ser fiáveis, disponíveis e atentos/ ninguém deve pensar que/ nem sempre cumprimos com as nossas promessas/ nos seguros e nos serviços financeiros/ Isso é o que cada um deve pensar"

diretivos implícitos e explícitos e de perguntas abertas ou fechadas. No entanto, nos dois casos, a reação do público-alvo está predeterminada, uma vez que as perguntas reenviam para um contexto conhecido.

O jogo dialógico supõe a introdução de uma história numa situação ficcional no âmbito da qual a comunicação entre as personagens põe em destaque uma sequência interpessoal: a significação constrói-se através da interação direta entre pelo menos duas personagens. Deste modo, a mensagem passa indiretamente pelo intermédio dos chamados "tropes communicationnels" (Kerbrat-Orecchioni 1990, 92). Por um lado, o leitor tem a impressão de testemunhar uma discussão privada; por outro lado, as personagens em interação tomam sempre em conta o leitor, cuja perspetiva é essencial na construção da mensagem. Assim, o diálogo construído, embora não autêntico, é aceite pelo leitor graças às convenções do pacto de leitura/ visualização.

A estrutura dialógica apresenta dupla vantagem no mecanismo da persuasão: 1. a significação não se encontra no texto mas na situação interpretada pelos atores; 2. a situação de interação oferece aos leitores cenas estereotipadas e, deste modo, conhecidas do público-alvo.

Trata-se, pois, de um artifício de construção, uma vez que o diálogo transforma qualquer ato diretivo numa sucessão de micro-atos de linguagem atribuídos a personagens fictícias. Desta forma, a significação do macro-ato inicial constrói-se através da relação entre os atos de linguagem das personagens num cenário bem determinado; por conseguinte, temos no nosso *corpus*, perguntas, respostas, asserções ligadas às qualidades dos produtos, promessas, críticas e, sobretudo, atos de linguagem expressivos (admiração, satisfação, etc.).

2. Quando rir é o melhor remédio

Tomemos como exemplo as campanhas das marcas de automóveis Volkswagen, Citroën e Dacia na imprensa escrita e na televisão. No primeiro caso, a origem do desastre económico é evidenciada. Após a queda da bolsa do outono de 2008, os corretores e os seus investimentos arriscados mergulharam a economia mundial numa profunda crise. E isso resultou num aumento significativo dos preços do petróleo, bem como de outros produtos da vida quotidiana. O anúncio televisivo francês da Volkswagen mostra corretores que fazem investimentos arriscados e que estão à beira de uma crise de nervos. A publicidade propõe-nos a descoberta de terapias de grupo à maneira dos Alcoólicos Anónimos, ou seja, os Corretores Anónimos: Bertrand não fez nenhum investimento arriscado há 5 semanas e 3 dias; Charles, há 2 meses[8]. Qual seria a relação, então, entre os corretores e os automóveis? A resposta e o conselho são dados pela voz *off*: *em tempos de crise é melhor investir em valores seguros*, ou seja, num automóvel Volkswagen. Em 2008 e 2009, e especialmente após a queda da bolsa, os termos "aposta segura" e a sua associação à marca Volkswagen acabam por destacar os seus valores (fiabilidade, confiança) e a ideia parece ser uma boa solução para desdramatizar o contexto atual (ver *Anexo 2: Volkfwagen – Jetta*).

Outro anúncio da marca alemã, mas de 2011, apresenta o mundo das finanças na perspetiva das vantagens vistas pelo consumidor, jogando, desta forma, com os benefícios do preço do automóvel em questão: *C'est le patron et le D.A.F et la comptable et les employés qui vont être contents*[9]. Temos, no título desta campanha, uma sequência descritiva

[8] Volkswagen - Les Traders Anonymes (pt. Os corretores anónimos), acessível em http://www.youtube.com/watch?v=QdSSM67DFBo (último acesso a 2 de junho de 2016).
[9] (pt.) *É o patrão e o diretor financeiro e o contabilista e os funcionários que vão ficar contentes*

curta, com os processos básicos de designação, enumeração e qualificação, e que acaba por ser ainda mais forte do ponto de vista da argumentação do que uma simples injunção, processo esse muito usado nos anúncios publicitários.

Os outros dois exemplos, o Citroën C3 e o Dacia Duster (na imprensa escrita e televisiva) referem-se ao contexto atual, nomeadamente, ao aumento do preço da gasolina e do preço dos automóveis e abordam a questão da criatividade dos motoristas: até onde podem ir para encher o depósito do seu automóvel? O título da campanha Citroën "Poupe com inteligência" representa um ato diretivo de tipo injuntivo. Neste contexto, o enunciador tenta influenciar e persuadir o seu interlocutor, tenta fazê-lo acreditar em algo, agir de uma determinada maneira, convencê-lo a juntar-se à sua voz. Desta maneira, o locutor acaba por ocupar o lugar do "cúmplice" que sabe o que é melhor para o destinatário do anúncio (ver *Anexo 3: Citroën – Poupe com inteligência* e ***Anexo 4****: Citroën – Troika*).

No caso da outra publicidade da Citroën, *Um automóvel a sério para enfrentar a crise? Temos um para a Troika*, ou da Dacia Duster, *Scandaleusement accessible* (pt. Escandalosamente acessível)[10], os *slogans* e os títulos acabam por destacar uma relação de antonímia que pode criar efeitos humorísticos, tendo em conta as finalidades pragmáticas do ato perlocutório de *compra*: o preço baixo que implica a compra *versus* o preço alto que impossibilita a compra.

De acordo com Catherine Kerbrat-Orecchioni (2001, 55), o valor conotativo da publicidade (comprar um determinado produto) esconde-se por trás de enunciados descritivos e narrativos:

> "(…) par exemple, les messages publicitaires dissimulent souvent leur valeur incitative globale sous des apparences assertives (message descriptif ou narratif): à ce titre, ils peuvent être considérés comme des macro-actes indirects (ou macro-tropes illocutoires)".

É o caso dos anúncios das marcas Volskwagen, Citroën e Dacia.

Nesse mesmo sentido, podemos falar da estratégia de venda da marca de motociclos japonesa Honda (*Anexo 5: Honda – Moto*), que tenta valorizar o lado económico e prático da *scooter* em relação aos automóveis. Podemos contemplar o *slogan* contestatário da marca *Contra o preço da gasolina* assim como os três argumentos de venda: não necessita de carta, é de fácil estacionamento e de fácil condução.

Existe outra categoria de produtos, nomeadamente as agências e as companhias de viagem que recorrem ao argumento da *crise* para promover destinos a preços baixos (ver *Anexo 6 : Transavia - Si la pilule est dure à avaler, allez vous la faire dorer*[11], *Anexo 7 : Transavia – Dépechez-vous, les banquiers vont prendre toutes les places...*[12], *Anexo 8 : Transavia – Grâce à la crise, les riches vont enfin pouvoir accéder aux privilèges des pauvres*[13], *Anexo 9: Transavia – La lutte des premières classes est enfin terminée*[14], *Anexo 10: Nouvelles frontières – Yes we can*). Um caso interessante é o estudo dos anúncios franceses da companhia *low-cost* Transavia, que utiliza todo o léxico negativo da *crise* como "os banqueiros", "os ricos", "os pobres", "a luta de classes" para desenvolver uma estratégia

[10] Dacia Duster – *Scandaleusement accessible* (pt. Escandalosamente acessível), acessível em http://www.youtube.com/watch?v=BYLTfcDMO0M (último acesso a 2 de junho de 2016).
[11] (pt.) Se a situação está difícil, vá de férias.
[12] (pt.) Despache-se antes que os banqueiros comprem os lugares todos…
[13] (pt.) Graças à crise, os ricos vão finalmente poder aceder aos privilégios dos pobres.
[14] (pt.) A luta das primeiras classes finalmente terminou.

inteligente que liga as vantagens das companhias *low-cost* aos benefícios da crise – uma única classe, sem a diferença de preços entre os lugares de 1ª ou 2ª classe. Desta forma, "graças à crise", os preços baixam e toda a gente pode viajar.

A agência de viagem francesa Nouvelles Frontières, utilizando os mesmos elementos – a crise e os preços baixos – *Partir en vacances malgré la crise? Yes we can*![15] apresenta a vantagem de utilizar, no esquema pergunta-resposta, o *slogan* político de Obama *Yes, we can*, o que realça o jogo de palavras presente no título da campanha[16]. Para além disso, temos de sublinhar o papel da componente icónica, a presença do índice da bolsa ("prix de crise" / preços de crise) que consegue conciliar o movimento da bolsa e do levantar vôo. Desta forma, a crise é duplamente sinalizada a nível textual, através de referência direta, e visual.

Por conseguinte, a linguagem utilizada nas mensagens com conteúdo humorístico tem a capacidade de captar a atenção do público-alvo e reter o *slogan* na sua memória. No nosso corpus, distinguimos três principais modalidades de humor: a ironia, a sátira e a paródia. Os anúncios da companhia aérea Transavia e da agência de viagens Nouvelles Frontières baseiam-se na ambiguidade que aparece nos jogos de palavras: ricos *versus* pobres, férias *versus* crise. O mecanismo de produção baseia-se no contraste cómico entre texto/imagem e as frases de duplo sentido "se faire dorer la pilule" (pt. ir de férias), "privilèges des pauvres" (pt. privilégios dos pobres), "la lutte des classes" (pt. a luta de classes).

Outro exemplo, do mesmo género é a publicidade da agência de viagens francesa Directours (ver *Anexo 11: Directours – Valeurs à la baisse*[17]) que utiliza o título "Valeurs à la baisse", fazendo referência ao mundo financeiro e promovendo preços baixos para diferentes destinos turísticos. De novo, o léxico ligado à banca está posto em destaque pela imagem e pelo texto e a leitura do anúncio só faz sentido se for relacionado com a crise económica. A sátira é um recurso mais agressivo que pretende ridicularizar de forma mais ou menos explícita, sendo a competência o elemento atacado, como veremos a seguir.

Em tempos difíceis costuma-se cortar nas despesas. É na base desse presuposto que várias empresas portuguesas assentam a sua argumentação de venda usando por exemplo o verbo "cortar" como é o caso do jornal Público que propõe aos seus leitores cupões de cultura, permitindo comprar bilhetes com desconto para espetáculos e o *slogan* é *Corte o cupão, não a cultura* (ver *Anexo 12: Público – Cupão*).

Na mesma ótica, o anúncio português da marca Toshiba (ver *Anexo 13: Toshiba – Feliz natal*) brinca visualmente com o corte do *slogan Feliz nat!* fazendo diretamente referência ao usual "feliz natal" e salientando *Não deixe o seu natal pela metade*, propondo aos seus clientes um desconto na aquisição de um segundo equipamento.

Outras campanhas usam, de maneira explícita, o lado barato da compra ou do produto, como é o caso dos Aeroportos Ana que propõem aos seus clientes um estacionamento "Low Cost" (ver *Anexo 14: Ana – Low Cost*).

Tal como a marca de automóveis Ford que recorre, de maneira explícita, ao preço barato do seu produto: *Custa pouco parecer tão bem* (ver *Anexo 15: Ford – Mondeo*).

[15] (pt.) Ir de férias apesar da crise? *Yes we can!*

[16] Para um estudo mais aprofundado da questão do jogo de palavras ver Simões Marques, I., Teletin, A. **"**Multilinguismo em anúncios publicitários portugueses: recursos linguísticos, funções e valores". In: Frota, S., Santos, A. L., (dirs.), XXIII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística, Textos seleccionados. Lisboa: Ed. COLIBRI, 2008, p.451-461.

[17] (pt.) valores em queda.

Outra tendência muito presente nas publicidades portuguesas é o argumento da poupança. De facto, esta estratégia é cada vez mais produtiva nas campanhas publicitárias que lidam diretamente com dinheiro ou com preços. Os supermercados, as lojas de electrodomésticos e os bancos recorrem a uma estratégia argumentativa do tipo seguinte: comprando a nós poupará dinheiro porque somos mais baratos do que os nossos concorrentes. No caso dos bancos, connosco o seu dinheiro está seguro e crescerá de maneira fácil e automática através de operações do quotidiano, como o arredondamento automático.

A loja de eletrodomésticos Worten (ver *Anexo 16: Worten – Clube*) convida os portugueses a juntarem-se ao *clube* (*Se quer poupar neste natal junte-se ao clube*) e o hipermercado Intermarché, por sua vez, convida a juntarem-se ao *movimento*[18]*(Junte-se ao movimento nacional de poupança do Intermarché, junte-se aos 11000 funcionários e 180 donos de loja que há mais de 20 anos combatem o que é caro, junte-se a nós e a milhões de clientes numa loja Intermarché. Intermarché, juntos pelo melhor e mais barato).*

Finalmente, e nessa mesma vaga de sátira e deturpação da questão política e económica do país, apresentamos a campanha do Licor Beirão, que assenta na utilização de duas principais figuras da União Europeia, nomeadamente o presidente francês, Nicolas Sarkozy, e a chanceler alemã, Angela Merkel, a quem é enviado um postal de natal que acompanha uma garrafa desse licor (ver *Anexo 17: Licor Beirão – Sarkozy*, *Anexo 18: Licor Beirão – Merkel*). Desta forma, a mensagem é claramente sarcástica e quase anti-europeia (*Portugal está a dar o seu melhor, ofereça o que é nacional*) através da caricatura dos dois dirigentes e da forma de tratamento pouco adequada ("querido Nicolas", "querida Angela"). Como podemos constatar, o efeito cómico na publicidade baseia-se sempre na surpresa uma vez que o final irónico é sempre inesperado.

3. Tranquilizar antes de mais nada

A comunicação publicitária analisada – na maioria dos anúncios para os bancos e para as companhias de seguros – visa restaurar a confiança dos seus colaboradores, clientes e acionistas. Os anúncios tentam, deste modo, dar mais credibilidade a essas instituições, explicar a situação aos seus clientes e relembrar o seu profissionalismo. Por isso, grande parte dos anúncios do nosso *corpus* aposta na serenidade, segurança, confiança e na proximidade para com o cliente como valores supremos. Com exceção da campanha de 2011 da Caixa Geral de Depósitos, não encontrámos nenhuma referência explícita à crise. Eis alguns anúncios que tentam tranquilizar o cliente, dar uma imagem de segurança e estabilidade da empresa:

> GMF – Jade est sereine et elle sait pourquoi. Elle sait que la GMF en fait toujours plus pour elle, pour sa voiture, sa santé, son appartement et toute sa petite famille. Elle sait aussi qu'elle peut faire confiance à la GMF pour placer son épargne en toute sécurité. Alors comme 3 millions d'assurés GMF, Jade est sereine parce qu'elle peut penser à autre chose qu'à son assurance, ce qui est humain après tout[19] (ver Anexo 19: GMF – Jade).

[18] Intermarché - Movimento Nacional de poupança, acessível em http://www.youtube.com/watch?v=dzMsUjBXORA (último acesso a 2 de junho de 2016).

[19] (pt.) Jade está serena e sabe porquê. Sabe que a GMF faz tudo por ela, pelo seu carro, pela sua saúde, pelo seu apartamento e toda a sua família. Sabe também que pode confiar na GMF para investir o seu dinheiro com toda a confiança. Portanto, como 3 milhões de clientes GMF Jade está serena porque pode pensar noutras coisas e não precisa de pensar no seu seguro, o que é humano.

– Pas envie de vous faire essorer ? La Matmut, elle assure ![20] (ver Anexo 20 : Matmut- elle assure! Matmut)

Caisse d'Epargne – Je veux qu'à la retraite mon niveau de vie garde la forme. Alors ? Alors, à la Caisse d'Epargne, l'assurance vie vous aidera à améliorer vos revenus[21] (ver Anexo 21: Caisse d´Epargne – assurance vie).

– Se é certo que o dinheiro voa, também é certo que agora o vais saber poupar (ver Anexo 22 : Expresso e CGD – O dinheiro voa. Expresso e Caixa Geral de Depósitos).

Chacun accorde une valeur différente à son épargne[22] (ver Anexo 23: HSBC- sur-mesure. HSBC – sur-mesure).

Há, portanto, uma verdadeira mudança nas publicidades que pertencem ao sistema bancário, regressando a uma comunicação mais sóbria. Como podemos constatar, nestas campanhas, não existe nenhum traço de humor, de escárnio, de arrogância ou de provocação. Em tempos de crise, a sobriedade parece ser a escolha mais comum nos dois países.

Num tom mais alegre, queremos apresentar um anúncio da marca de lenços de papel Kleenex que trata das questões financeiras e que traz uma possível solução em tempos difíceis: *Autres Opérations: consulter vos soldes; historiques. Besoin de réconfort ?*[23] (ver *Anexo 24: Kleenex- Besoin de réconfort?*). Esta estratégia de união permite criar confiança e ao mesmo tempo criticar, ou pelo menos constatar, o aumento do custo de vida.

De forma estranha, uma estratégia de denúncia do sistema económico, financeiro e político também é abordada através dum dos seus atores na vida económica do país, a Caixa Geral de Depósitos. De facto, a campanha de 2011 do banco português é precisamente a de retomar a imagem e o discurso da Troika e de o detorpar e transformar, graças a três atores cómicos bastante conhecidos do público: Bruno Nogueira, Miguel Guilherme e José Pedro Gomes. Assim, uma questão séria é tornada irrisória e leve pelo próprio banco. Como podemos constatar, a paródia aparece neste anúncio uma vez que temos uma imitação burlesca, uma manipulação de uma situação convencional – a Troika, situação essa que traz elementos de contraste, de exageração e de repetição.

Desta forma, os três atores personificam uma Troika bem portuguesa e nossa com humor, mímicas, expressões e vocabulário populares ("curtir", "pechisbeque", "passar cartão", "enche a galinha o papo", "está no papo") que contrastam que o aspeto (falsamente) sério do comunicado[24]:

> Portugueses e portuguesas, Carlas e Constanças, vivemos momentos difíceis. Por isso, nós temos para vos apresentar o PAP, o Plano Automático de Poupança com nove medidas destinadas a melhorar automaticamente a vida de todos os portugueses. Caixa Aforro Poupe Mais é um depósito a prazo que cresce automaticamente, ao contrário de... Poupança Jovem a peanuts porque a taxa de juro cresce como um adolescente, ou seja, automaticamente. Não é permitido utilizar os juros para comprar animais no Farmville? Poupança caixa Ativa para que quem já passou meio século a trabalhar, como é o caso aqui do.. tenha mais meio século para curtir... já não chega lá. Esta conta permite o crescimento automático do seu dinheiro sem fazer absolutamente nada. Transferências automáticas, papás carreguem a mesada dos míudos nuns cartões, assim o que eles

[20] (pt.) Não lhe apetece ser espremido? A Matmut assegura-o!
[21] (pt.) Quero que na minha reforma o meu nível de vida se mantenha. Então? Então o seguro de vida da *Caisse d´Epargne* vai ajudá-lo a melhorar os seus rendimentos.
[22] (pt.) Feito à medida - Cada um dá um valor diferente às suas poupanças.
[23] (pt.) Outras operações: consultar o seu saldo, movimentos. Precisa de consolo?
[24] CGD - Comunicado da Troika, 9 medidas, acessível em http://www.youtube.com/watch?v=fggwsxSa9KQ&feature=related (último acesso a 2 de junho de 2016).

> não gastarem vai automaticamente para a conta poupança. Para maior rentabilidade, estamos a estudar a proibição automática de saídas à noite. Programas de pechisbeque, Cash Back, ora bem, quem passa cartão manda automaticamente uma percentagem das suas compras para a conta poupança. Programa de Arredondamento, quando compra um frango num valor de 3,5 euros a conta arredonda para os 4 euros e 50 cêntimos vão automaticamente para a conta poupança, e perna a perna, encha a galinha o PAP. Não ao facilitismo, sim aos facilitadores! É o Agendamento automático transferências para a poupança, é o envio de capitais e juros para a poupança e pasme-se! Gestão Automática de Tesouraria! Portugueses, se querem poupar, está no PAP! PAP! PAP! PAP! Poupar na Caixa é automático, com certeza.

No que diz respeito aos processos discursivos nas publicidades pertencendo ao sistema bancário, destacamos o recurso a fórmulas típicas do discurso político (sequências de abertura: "Portugueses, portuguesas"), a vários conectores de causalidade ("então", "porque") que mostram um discurso argumentativo que faz demonstrações e testemunham no plano semântico de uma abordagem avaliativa implícita (serenidade *versus* incerteza, "poupar com inteligência", etc.). Desta maneira, afasta-se a crise e a atenção do público-alvo é captada pelo discurso puramente informativo. Para além disso, o emprego dos adjetivos qualificativos e dos advérbios de intensidade dirige o interlocutor para uma leitura axiológica positiva.

Elementos de conclusão

Os textos publicitários são antes de tudo textos argumentativos que pretendem convencer o público-alvo a ter um certo tipo de comportamento, nomeadamente, um ato perlocutório (o da compra de bens e/ou serviços). É por isso que as publicidades apresentam enunciados ligados por conectores lógicos (por exemplo *se p então q*, etc.). Constatámos que os enunciados publicitários apresentam percursos narrativos, põem em cena modalidades do *querer-saber-poder*, atribuem papéis actanciais aos produtos, a publicidade podendo desta maneira reinterpretar a crise em termos de relação *argumentos–conclusão* e intervir nas opiniões e nos comportamentos dos alocutários.

Por um lado, podemos dizer que a maioria das estratégias de comunicação estão a mudar. De facto, há cada vez mais anúncios publicitários centrados nos benefícios dos preços dos produtos, tentando aproximar as marcas dos consumidores, consumidores esses que estão mais críticos e opinativos. As sensações produzidas pela compra dos produtos foram esquecidas, os publicitários voltam a valores básicos, o que significa um excesso de anúncios centrados na modalidade epistémica (publicidades informativas).

Por outro lado, existe a tendência das marcas a recorrer ao humor para fazer-nos mais "felizes" e menos preocupados perante a angústia da crise, confirmando o poder deste estado de pensamento como ferramenta de persuasão. Não há como garantir a percentagem da participação do humor na persuasão, mas o que se pode dizer é que, certamente, as suas características positivas parecem sobrepor-se às negativas no que diz respeito à crise. Um exemplo neste sentido são os anúncios do Licor Beirão (*Querida Angela, Portugal está a dar o seu melhor. Boas festas!* e a sua variante masculina *Querido Nicolas, Portugal está a dar o seu melhor. Boas festas!*). De facto, estes anúncios exploram ao máximo esse humor e os seus aspetos socioculturais, e, por isso, tornam-se, mais do que publicidade, um verdadeiro entretenimento. Aliás, a solução para ultrapassar a crise é oferecida pela própria publicidade do Licor Beirão: comprar e consumir produtos nacionais, eis a solução!

Bibliografia

Adam Jean-Michel, Bonhomme, Marc. 1997. *L'argumentation publicitaire*. *Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris : Nathan Université.

Campos, Maria H. Costa. 1997. *Para a caracterização do marcador modal dever*, in: Tempo**,** Aspecto e Modalidade**:** Estudos de Linguística Portuguesa. Porto: Porto Editora, p. 173-183.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Lisboa:- Círculo de Leitores, 2002, 6 tomos.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1990. *Les interactions verbales*, t.1, Paris: A. Colin.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2001. Les actes de langage dans le discours – Théorie et fonctionnement. Paris: Nathan Université.

Pottier, Bernard. Sémantique générale. Paris: PUF, 1992.

Simões Marques, Isabelle, Teletin, Andreea. 2008. *Multilinguismo em anúncios publicitários portugueses: recursos linguísticos, funções e valores*, in: Frota, S., Santos, A. L., (dirs.), *XXIII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística, Textos seleccionados.* Lisboa: Ed. Colibri, p. 451-461.

Teletin, Andreea. 2008. *Organisation et fonctionnement du discours publicitaire dans la presse écrite. Analyse comparative entre le portugais, le français et le roumain.* Tese de doutoramento, Univ. Paris 8 / Univ. de Bucareste.

Anexo 1

Anexo 2

Anexo 3

Anexo 4

Anexo 5

Anexo 6

Anexo 7

Anexo 8

Anexo 9

Anexo 10

Anexo 11

Anexo 12

Anexo 13

Anexo 14

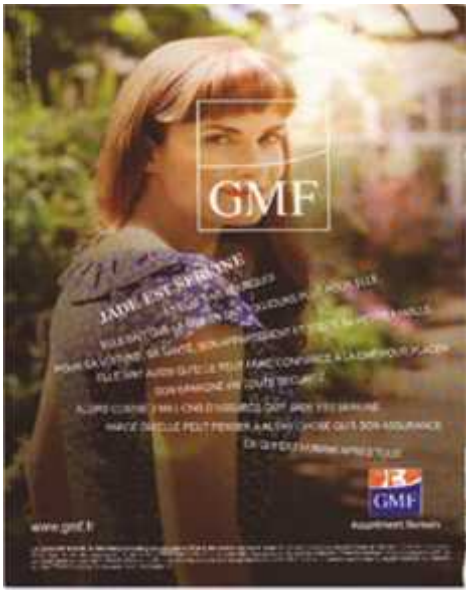
Anexo 15

Anexo 16

Anexo 17

Anexo 18

Anexo 19



Anexo 20

Anexo 21

Anexo 22

Anexo 23

Anexo 24

Júlia ZUZA
(Universidade de Coimbra-Bolsista CAPES 1858/2015-07)

Do álbum ilustrado da editora Planeta Tangerina à virtualidade: o livro infantojuvenil como possibilidade de pensamento

Abstract: **(From *Planeta Tangerina'* illustrated album to virtuality: children's book as a possibility for thought).** This paper aims the approximation between the concepts of youth literature, more specifically the printed illustrated album and the virtuality in the deleuzian understanding of the term. Considering that by imagination we understand the key to the virtual aspect present in the literary works, it can be noted that, in the printed illustrated album the link between its three pillars (image, word and support) broadens the immersion of the reader in the literary universe. Like this, we can observe that the virtuality of the literature is not restricted to the digital space, but can be seen as an inherent quality independently of its support. As to prove these matters, the tale "O Aleph" by Jorge Luís Borges (2013) and the illustrated album "Um livro para todos os dias" (2008) by Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho will be analyzed.

Keywords: virtuality; Children and Youth Literature; picture books; imagination.

Resumo: O presente artigo propõe a aproximação entre os conceitos de literatura infantojuvenil, designadamente o álbum ilustrado impresso, e o de virtualidade na acepção deleuziana do termo. Considerando que a imaginação pode ser entendida como a chave de acesso para o aspecto virtual presente nas obras literárias, nota-se que, no álbum ilustrado físico, a articulação de seus três pilares constituintes (imagem, palavra e suporte) amplia a imersão do leitor no universo da literatura. Assim, percebe-se que a virtualidade da literatura não está restrita ao aspecto digital, mas pode ser pensada em uma característica inerente independente de seu suporte. A fim de demonstrar as questões levantadas, o conto 'O Aleph' de Jorge Luís Borges (2013) e o álbum ilustrado *Um livro para todos os dias* (2008) de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho servirão como base para análise.

Palavras-chave: virtualidade; literatura infantojuvenil; álbum ilustrado; imaginação.

I. Realidade/fantasia, realidade/virtualidade: as fendas-férteis na literatura.

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.
Manoel de Barros

A ideia defendida por Borges (2009) de que toda literatura é essencialmente fantástica revela a capacidade que a palavra possui de apresentar novos mundos para o leitor. Se para Compagnon (2009) a literatura é uma experimentação de universos possíveis, independente do gênero escolhido ou do suporte apresentado[1], o texto subverte a ordem do cotidiano e oferece um modo de operar distinto do habitual. Dessa maneira, é possível afirmar que a literatura possibilita ultrapassar as imagens da realidade, evidenciando ao leitor (e também ao escritor) os vários matizes do real e estabelecendo uma noção mais alargada do mundo empírico. Isso corrobora o pensamento de que a linguagem literária está profundamente ancorada no real, pois a realidade não está somente limitada ao factível.

[1] No presente artigo, o livro é pensado no meio impresso e não no formato digital.

A quebra de paradigmas de uma vivência cartesiana pode ser vista como uma marca inerente da literatura, uma vez que para Todorov (2009) o papel da mesma é abalar os mecanismos de interpretação simbólica dos leitores. Partindo desse pressuposto, a realidade torna-se mais complexa e as novas acepções subjetivas e singulares oriundas da leitura da obra literária garantem visualizar o mosaico que constitui o real. A leitura da saga do vaqueiro Fabiano em *Vidas secas* de Graciliano Ramos ou o modo de vida escolhido pelo personagem Cosme Chuvasco de Rondó em *O barão nas árvores* de Italo Calvino (*O barão trepador* em Portugal) oferece ao público a experiência de se repensar a realidade, haja vista as diversas possibilidades de pensar, viver e sentir apresentadas pelos autores. Dito isso, todo texto literário ao elaborar uma realidade simbólica, insere o leitor no espaço da reflexão, alteridade e fruição e, principalmente, de uma vivência ficcional.

A desconstrução de binarismos como realidade/fantasia ganha novos contornos com o realismo mágico. O gênero em questão caracteriza-se por problematizar e desestabilizar as noções de realidade e possível, causando a surpresa e/ou estranhamento no leitor. A começar pela própria elaboração do termo "realismo mágico"[2]. A *priori*, a palavra "realidade" não poderia estar unida com a palavra "magia", já que as duas seriam dimensões antagônicas. O real é muitas vezes compreendido como o empírico, o físico. Já a magia estaria presente no terreno da ficção, do imaginário e do sonho.

No realismo mágico, tornam-se esbatidas as fronteiras entre o cotidiano e o surpreendente, pois é com base no mundo real que se aflora algo perturbador, alterando por completo as regras da lógica do mundo palpável. "Em certos autores, o realismo mágico (...) surge não como uma fuga ao real mas como uma forma de desvelar a realidade" (Serra 2008, 41). Para exemplificar, Borges será novamente citado. O conto *O Aleph* (2013) presente em seu livro homônimo, narra a história de um ponto mágico e único que contém todo o infinito, denominado Aleph, que se localizaria na escadaria do porão da casa da infância de Carlos Daneri. O Aleph seria "o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos" (Borges 2013, 165). Como a casa está para ser derrubada, Carlos confidencia ao personagem (que também se chama Borges) que a demolição precisa ser impedida para que não se destrua o Aleph. Borges vai incrédulo à casa de Daneri para ver o fato citado e se depara com a multiplicidade e a potência do ponto: "O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo" (Borges 2013, 169). O excerto revela como o mágico está inscrito na realidade banal das coisas; o Aleph se localizava no décimo nono degrau da escada do porão de uma casa, em meio a caixas com garrafas e sacolas de lona em um cômodo escuro.

Seria razoável imaginar que o personagem Borges ficaria extremamente perturbado e confuso com a revelação, mas para se vingar de Carlos Daneri, com quem possuía certa

[2] Para fins de nomenclatura, é válido fazer uma breve diferenciação entre "realismo mágico", "realismo maravilhoso" e "realismo fantástico". Alguns críticos utilizam estes termos como sinônimos e mesmo que haja vários pontos de encontro entre eles, há diferenciações importantes. Para Todorov (1975), a literatura fantástica está associada a uma alteração no curso natural das coisas, o sobrenatural. O realismo maravilhoso é descrito por Alejo Carpentier no prólogo do livro *O reino deste mundo* (2010) como uma característica dos povos hispânico-americanos obtida a partir de sua cosmogonia e da releitura de fatos históricos. A definição de realismo mágico encontra-se mais próxima ao que defendo no artigo, já que é entendido por Serra (2008) e outros autores, como ruptura da coerência universal sem que isso esteja à parte da realidade, pois é dotado de certa verossimilhança.

rivalidade, finge não ter visto o Aleph. É depois atormentado pelo pensamento de nunca mais ver alguma uma coisa nova, entretanto, depois de algumas noites de insônia, o personagem esquece as visões tidas com o Aleph. O que fica claro no final do conto é o amálgama entre realidade e fantasia, uma vez que "a ficção do realismo mágico constitui-se como um conjunto de narrativas pautadas pelos *realia*, em que é criado um modelo referencial do mundo próximo do nosso, e onde se instauram os *mirabilia* (o maravilhoso) numa solução de complementaridade" (Serra 2008, 32). O Aleph seria a metáfora de mundos possíveis e concatenados em diferentes instâncias da realidade, fundamentos com que a literatura – sobretudo o realismo mágico – trabalha.

A surpresa proporcionada pelas imagens e sensações do Aleph ilustra mais que a construção de mundos possíveis. O conto de Borges mostra toda a potência latente que há na realidade; o Aleph descortina como a vivência humana pode ser mágica e múltipla. A grandeza e força do ponto fictício criam pontes entre a literatura e o conceito de virtualidade pensada por Deleuze (1996, 2000) e Lévy (2001).

Primeiramente é necessário esclarecer qual concepção de virtualidade é tratada no artigo. O que é relevante aqui é pensar o virtual não como o digital ou a digitalização de obras. Um dos objetivos do trabalho é reforçar a ideia que a virtualidade é independe da tecnologia; o virtual não está circunscrito nas fronteiras do digital. Muitas vezes relacionado apenas com ambientes imersivos como jogos 3D, redes sociais, avatares ou pensado em livros impressos digitalizados ou ainda em livros elaborados segundo as especificidades do meio digital, o virtual não está só presente na tela de dispositivos móveis ou computadores.

Com efeito, como foi brevemente discutido, a literatura sempre demonstrou sua vocação para a virtualidade muito antes de ser criado o ambiente digital. O caráter virtual de uma obra literária pode ser alcançado por meio da própria palavra, não sendo obrigatoriamente necessário recorrer a plataformas digitais. A virtualidade apresenta-se como um traço da literatura na medida em que abre um novo mundo ao leitor, em que cria uma fenda fértil de significados. A etimologia da palavra virtual utilizada por Lévy já clarifica a inclinação do termo em sugerir outras realidades: "a palavra virtual vem do latim *virtualis*, sendo esta derivada de *virtus*, força, potência" (2001, 15). O estado de potência que o virtual abarca revela que ele já é em si uma realidade, mesmo que não concretizado ou atualizado, como afirma o escritor. É com esse entendimento que as noções de literatura e virtualidade se tocam. O texto literário também carrega em si uma realidade latente, uma realidade em potência. Por esse ponto de vista, a relação entre virtualidade e literatura torna-se mais fluida. O real e o encantatório podem coexistir de forma harmoniosa nesse espaço sem criar polos antagônicos como realidade/ficção, verdadeiro/falso, verossímil/inverossímil e processo análogo é visto no conceito de virtualidade pensado por Deleuze:

> O virtual não se opõe ao real, mas somente ao actual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual (...). O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma das suas partes no virtual e aí mergulhasse numa dimensão objectiva. (...) A realidade do virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem. A estrutura é a realidade do virtual (2000, 342).

Interessante notar que a definição deleuziana também se desvencilha de oposições categóricas entre real/virtual e mostra que a virtualidade, como o fantástico, é uma das partes constituintes do real. A partir do argumento de Deleuze, o conceito de realismo mágico relaciona-se com o de virtualidade: ambos estão localizados nos interstícios da

realidade e na escrita literária. Em outras palavras, o Aleph de Borges pode ser interpretado como o aspecto virtual da literatura impressa, uma vez que inaugura outra instância no mundo empírico e carrega em si toda a potência e latência do real. A literatura estaria nesse profícuo cruzamento de vetores: realidade/imaginário, realidade/virtualidade: "O real e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reenvia constantemente de um para o outro. Já não é uma actualização mas uma cristalização" (Deleuze 1996, 184).

O mundo possível criado nas obras literárias a partir das palavras pode ser lido como um fundamento virtual, pois "o virtual é como o complexo programático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto, ou qualquer outra entidade e que implica um processo de resolução"(Lévy 2001, 16). A virtualidade mostra-se na literatura, independente do gênero ou do suporte, em sua aptidão de pensar novos possíveis, de desvelar as camadas da realidade nem sempre visíveis aos olhos dos homens; é concebendo o real como carregado de novos sentidos a serem descobertos que o virtual encontra-se no texto literário.

A citação acima resgata novamente o conto de Borges. Uma análise possível para o Aleph é que ele seria o nó de tendências apontado por Lévy, composto por tantas possibilidades, pelo universo. A própria palavra nó já revela a potencialidade de significados. O nó pode ser visto como a força em sua latência, já que pela amarração dos nós consegue-se criar instrumentos de caça, instrumentos agrícolas e elaboração de casas. O nó é a união de duas cordas, simbolizando a ligação entre agentes. O Aleph é o ponto único que reúne em si mesmo todas as imagens do mundo; ele é tanto o nó que une todos os pontos do universo como possui a latência de ser e ter tudo. O Aleph é o todo-tudo, é o possível que apenas falta existência e seria a semente que remete a árvore, como diz Lévy (2001). A árvore está potencialmente na semente, mas ainda não se materializou, estando a diferença entre virtual e real apenas numa questão de lógica. A obra literária seria detentora dessa semente de sentidos que guarda a árvore da realidade; a palavra inventaria a realidade, desconstruindo as oposições fixas entre realidade/magia, realidade/virtualidade.

Algo que se destaca no cariz virtual da literatura é que não há uma relação de dependência com o digital para isso ser alcançado. A ideia do virtual como outros mundos em potencial e como percepção de mais variáveis que compõe a realidade na obra literária não está atrelada ao suporte. Ou seja, o poder virtual do livro precede sua existência no mundo digital. Como foi explanado, é a linguagem literária que viabiliza a leitura virtual, sem ser determinada pelo meio. O "abre-te Sésamo" da virtualidade de um texto impresso está na habilidade imaginativa de quem o lê, quanto mais instigante este for, maior a probabilidade de descobrir/construir essas senhas.

Imaginar é criar ou relacionar imagens e são essas imagens produzidas pelo sujeito que manifestam o virtual na literatura. A palavra literária traz consigo a potência, mas como é linguagem simbólica, faz-se essencial sua interpretação: "o símbolo é, como a alegoria, a recondução do sensível, do figurado, ao significado, mas ele é além disso, pela própria natureza do seu significado inacessível, *epifania*, quer dizer, aparição do indizível no e pelo significante" (Durand 1989, 14). A epifania citada do excerto pode ser relacionada com a virtualidade presente na literatura, sendo acessada por intermédio da imaginação simbólica do leitor, pois o Aleph de Borges só pode ser visível pelos olhos do imaginário.

A construção das imagens pelo leitor não implica um cessar do diálogo com a realidade, do mesmo modo que o virtual e o imaginário também se mantêm em constante relação com o real. Há no conceito de imaginação o questionamento da habitual separação

estanque entre esferas (real/virtual, real/imaginário), pois as imagens feitas pelo leitor não estão separadas de sua racionalidade: "não existe corte entre o racional e o imaginário, uma vez que o racionalismo não é mais do que uma estrutura polarizante entre muitas outras, própria do campo das imagens" (Durand 1979, 91). Nesse sentido, o universo que a palavra literária possibilita não é incoerente com a racionalidade, tal como o virtual também se localiza nessas fendas da realidade, o que remete ao trecho de Pessoa: "o que em mim sente 'stá pensando" (2007, 98). A imaginação e a virtualidade se aproximam na medida em que ambas conciliam múltiplos possíveis que estão presentes no mundo empírico.

O imaginário, entendido como um conjunto dinâmico que trabalha as imagens e associa os símbolos, localiza-se na realidade palpável, no dia a dia dos homens. É essa capacidade que oferece os subsídios necessários para criar o pacto do leitor com a literatura impressa e viajar por sua virtualidade (entendida enquanto realidades possíveis), como se observa, por exemplo, nos livros infantojuvenis. A literatura voltada para crianças e jovens possui uma longa e histórica relação com o imaginário, desde os contos de fada até as propostas editoriais mais contemporâneas, fazendo uso recorrente de imagens. A ilustração pode ser entendida como uma mais-valia para a virtualidade, porque além do texto escrito capaz de oferecer a latência do real e sua força, tais obras contam também com as imagens para acrescentar mais símbolos à leitura. É válido recordar que "imagem" e "imaginação" provêm do mesmo tronco etimológico, o que pode significar que a presença do código visual na literatura infantojuvenil poderia fortalecer a capacidade imaginativa do leitor.

O potencial semântico de uma obra destinada para infância e adolescência pode ser ainda mais expandido quando se pensa no álbum ilustrado impresso, em que texto, ilustração e suporte estão totalmente atrelados e os significados da narrativa são construídos por essa interação. Propondo uma leitura que apela para vários sentidos, percebe-se que no álbum ilustrado a senha de acesso ao virtual está em todo o objeto, pensado de forma a sugerir uma outra compreensão da realidade, levando o público mais longe em sua jornada pela virtualidade do livro físico.

II. O álbum ilustrado e a virtualidade

A análise da obra *Um livro para todos os dias* escrita por Isabel Minhós Martins e ilustrada por Bernardo Carvalho (2008) traz interessantes pontos para a discussão a respeito da virtualidade no álbum ilustrado. O livro apresenta ao leitor diferentes situações do cotidiano, revelando angústias, alegrias, descobertas e outros sentimentos que podem ser vistos na obra. As páginas não são numeradas e a obra pode ser lida sem necessariamente se começar pelo início. O livro é composto de frases curtas e as ilustrações possuem a predominância na mancha gráfica (Figura I)

Figura I.

A linguagem literária da obra é construída pela interação entre palavra, ilustração e diagramação e sua importância para a literatura infantojuvenil reside nessa imbricação de códigos. *Um livro para todos os dias* pode ser lido de várias maneiras e conta com diferentes interpretações. Não é possível compreender a história lendo apenas o texto ou só as ilustrações, posto que a percepção completa do livro está na associação de elementos:

> Um livro ilustrado, no nível da linguagem é composto de, pelo menos três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto propriamente dito (sua forma, seu estilo, seu tom, suas imagens, seus motivos, seus temas etc.); b) as ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e, também, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom etc.); c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipologia escolhida, o formato etc.) (Azevedo 1998, 107).

Cada um dos três sistemas narrativos do livro pode assegurar mais material de análise para um leitor com olhar arguto. As cenas do cotidiano retratadas na obra, como um dia de chuva, um passeio de carro com a mãe ou um dia de muitos afazeres possuem seu encantamento e passam muitas vezes despercebidas. As imagens que invadem as páginas seriam capazes de revelar essa magia das tarefas diárias, mostrando o mundo escondido e encantado que há na realidade. Na passagem "Há dias que esticam tudo" (Figura II) apenas a leitura da frase não é capaz de simbolizar o sentido que os autores pretenderiam passar ao público leitor. Somente com a presença da ilustração fica mais claro que o "esticar" presente no texto pode significar um dia intenso, em que é preciso falar bastante. O excerto revela, como observa Serra (2008), que o mágico se entrelaça na realidade como parte integrante de um mundo natural, comportando novas dimensões onde tudo é possível. Como a tessitura do livro é constituída pelas três linguagens, o código textual sozinho não consegue transmitir o elemento encantatório da história:

Figura II.

Fica evidente pelas imagens que o realismo mágico pode ser alcançado tanto pela ilustração, como pelos outros componentes artísticos, pois os desenhos dialogam e extrapolam o texto, chegando até ocupar a página dupla, como pode ser visto na Figura III. O texto da página é "Há dias em que temos orgulho de nosso país. E outros que nos deixam envergonhados". São possíveis muitas leituras do trecho e imbricação de texto, imagem e suporte garante que o realismo mágico seja interpretado de maneira distinta. Mas o que seria de fato o passeio do menino retratado no carro? O passeio do garoto pode ser entendido como um dos passeios que Eco (1997) sugere pelos bosques da ficção, pois para o autor o bosque – no caso, a cidade – seria a metáfora do texto narrativo em que cada leitor trilha seu próprio caminho.

Figura III.

Como visto anteriormente, o real abriga muitas facetas, como o imaginário e o virtual, sem criar divisões rígidas entre os campos. A progressão das imagens em *Um livro para todos os dias* oferece mais elementos para o leitor ativar sua imaginação e construir seu próprio entendimento da obra, que coloca em suspensão a realidade comum. A teia complexa de símbolos presentes no livro contribui para que o imaginário do leitor flua mais livremente, com o uso de uma cartela de cores reduzida (verde, creme, branco e preto) e uso de páginas duplas.

O crescimento das imagens nas páginas (visto na Figura III), o texto e o *design* gráfico oferecem várias senhas de acesso para o imaginário, sugerindo outras regras para a leitura. O próprio formato do livro não passa despercebido nessa manifestação, pois como fala Lee:

> (...) o livro não só se torna um receptáculo para informações, mas uma expressão artística significativa em si mesmo. Com a sintonia fina do artista, a forma começa a gerar significados e a história se aviva. O formato do livro se torna o conteúdo potencial (2012, 103).

Dessa maneira, a parte física não oferece apenas substrato para a interpretação do leitor, mas torna-se o próprio significado a ser explorado. A leitura potencial citada pela teórica também pode ser vista como a incursão no aspecto virtual que a obra possui, pois os personagens não precisam sair de suas rotinas para entrar no mundo mágico, assim como o leitor pode também estar em momentos do cotidiano e ser levado à virtualidade. O grande trunfo da obra é convidar, através dos três pilares constituintes do álbum ilustrado impresso, ao exercício subjetivo da imaginação, capaz de descortinar a virtualidade presente no artefato. O virtual mostra-se como a chance de desvelar as tantas leituras possíveis de uma mesma realidade, pois a rua, a casa, o carro contêm tantas possibilidades, da mesma forma que o Aleph contém todo o infinito.

A última passagem é bastante emblemática (Figura IV). A última frase do livro – "e melhores dias virão" – é disposta de maneira distinta na diagramação da obra. A frase encontra-se no verso da última ilustração e não há imagens na folha ao lado. Na página seguinte consta a folha branca que antecede a contracapa. A ausência do desenho não enfraquece o potencial simbólico, mágico e virtual da obra. Pode-se pensar que o autor, ao deixar um espaço sem imagens ao lado da frase, cria na verdade um grande espaço para a imaginação, pois segundo Nikolajeva e Scott (2011), tanto as palavras como as imagens, deixam lacunas em branco a serem preenchidas pelos leitores. O final da história deixa uma janela aberta para o imaginário e solicita ao leitor que descubra/construa o possível iminente que espera o momento para acontecer. Nessa perspectiva, o branco da página pode ser entendido como uma das fendas férteis que o virtual abre na realidade, pois a cor branca não significa ausência de cor, mas a sobreposição de todas as cores:

> Que diferença pode haver entre o existente e o não existente, se o não existente já é possível, recolhido no conceito, tendo todas as características que o conceito lhe confere como possibilidade? A existência é a *mesma* que o conceito, mas fora do conceito. Coloca-se, portanto,

a existência no espaço e no tempo, mas como meios diferentes, sem que a produção da existência se faça num espaço e num tempo característicos (Deleuze 2000, 346).

Figura IV

A não existência como possibilidade, apresentada na citação acima, coloca a magia e a virtualidade via palavra, suporte e ilustração de *Um livro para todos os dias* como potência e liberdade, obtidas pelo poder imaginativo que a história provoca. A página em branco reforça a ideia de que a literatura, a partir do imaginário, é capaz de perceber a realidade pelo prisma do virtual, instaurando outros mundos possíveis. O mais frutífero para a análise e também para a leitura do livro é passear com os personagens pelas várias frestas criativas que o cotidiano propõe, e que são exploradas pelos autores tanto no uso do tempo-espaço como na construção narrativa visual e verbal, percebendo que a realidade/ficção do livro infantojuvenil são construídas pela imaginação e virtualidade.

Bibliografia:

Azevedo, Ricardo. 1998. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*, in Serra, Elizabeth D'Angelo (org). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas histórias.* Campinas: Mercado das Letras, p. 105-112.

Barros, Manoel. 2010. *Poesia completa*. São Paulo: Leya.

Borges, Jorge Luís. 2013. *O Aleph*. Lisboa: Quetzal.

_____. Ferrari, Osvaldo. 2009. *Sobre sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra.

Carpentier, Alejo. 2011. *O reino deste mundo*. Parede: Camões & Companhia

Compagnon, Antoine. 2009. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____. 1996. *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'Água.

Durand, Gilbert. 1989. *As estruturas antropológicas do imaginário.* Lisboa: Presença.

_____. 1979. *A imaginação simbólica.* Lisboa: Arcádia.

Eco, Umberto. 1997. *Seis passeios pelo bosque da ficção.* Lisboa : Difel.

Lee, Suzy. 2012. *A trilogia da margem. O livro-imagem segundo Suzy Lee*. Trad. Cid Knipel. São Paulo, Cosac Naify.

Lévy, Pierre. 2001. *O que é o virtual?*. Coimbra: Quarteto.

Nikolajeva, Maria; Scott Carole. 2011. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify.

Pessoa, Fernando. 2007. *Cancioneiro:obra poética V*. Porto Alegre: L&M.

Serra, Paulo. 2008. *O realismo mágico na literatura portuguesa*: O dia dos prodígios, de Lídia Jorge e O meu mundo não é deste reino, de João de Melo. Lisboa: Colibri ; [Faro] : Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve.

Todorov, Tzvetan. 2009. *A literatura em perigo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL.

_____. 1975. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Istorie și religie

History and Religion

Remus Mihai FERARU
(Universitatea de Vest, Timişoara)

Conceptul de *Romania* în izvoarele literare apusene şi bizantine (secolele IV-XV)

Abstract: [The Concept of *Romania* in Western and Byzantine Literary Sources (4th to 15th centuries)]. Our study aims to analyse the definitions and historical significances of the concept of *Romania*. The term *Romania* is found for the first time in Latin writings from the 4th century. Here, it designates the *Roman Empire* and its civilisation, as opposed to the territory occupied by the barbarians (*Barbaricum*). During the last quarter of the 4th century, the political unity of the Roman Empire (*Romania*) is doubled by a unity of faith, as the Empire becomes officially Christian. The limits of the Christian Church are the limits of the Empire itself. This *unitarianism* between the Church and the Empire is indicated in Latin texts by the same term - *Romania*, which thus receives a religious connotation. Starting with the 6th century, eastern, Greek-language writers use the term in order to designate the Eastern Roman Empire, whose capital city was Constantinople. The official title of the Byzantine state (*Basileia ton Rhomaion*) and the word used for the inhabitants of the *New Rome* (*rhomaioi*) reflect the idea of continuity between the Old Rome and the New (Constantinople), as well as the Byzantine citizens' belief that they were the descendants of the Romans. After the year 1080, Westerners use the term *Romania* to refer to the Byzantine Empire, according to Byzantine tradition. Starting with 1204, *Romania* designates the Latin Empire of Constantinople. In time, the concept and its derivatives received political, ethnical as well as religious connotations.

Keywords: Romania, The Roman Empire, Constantinople, Christianity, Church.

Rezumat: Studiul nostru are ca obiect analiza definițiilor și semnificațiilor istorice ale conceptului de *Romania*. Termenul de *Romania* apare pentru prima oară la scriitorii latini din secolul al IV-lea. El desemnează ansamblul format din *Imperiul Roman* și civilizația sa prin opoziție cu teritoriul ocupat de barbari (*Barbaricum*). În ultimul sfert al secolului al IV-lea unitatea politică a Imperiului Roman (*Romania*) este dublată de o unitate de credință a acestui Imperiu, devenit în mod oficial creștin. Limitele Bisericii creștine se confundă cu cele ale Imperiului însuși. Acest *unitarism* între Biserică și Imperiu este indicat în textele latine prin același termen de *Romania*, care dobândește astfel și o conotație religioasă. Începând din secolul al VI-lea, scriitorii răsăriteni de limbă greacă desemnează prin termenul de *Romania* Imperiul roman de Răsărit cu capitala la Constantinopol. Titulatura oficială a statului bizantin (*Basileia ton Rhomaion*) și numele locuitorilor *Noii Rome* (*rhomaioi*) reflectă ideea continuității între Vechea Romă și Noua Romă (Constantinopol) precum și conștiința bizantinilor că ei sunt urmașii romanilor. După 1080, apusenii desemnează Imperiul bizantin prin termenul de *Romania* în conformitate cu tradiția bizantină. Începând din 1204, *Romania* va desemna Imperiul latin de Constantinopol. De-a lungul timpului conceptul de *Romania* și derivații săi au căpătat conotații politice, etnice și religioase.

Cuvinte cheie: Romania, Imperiul roman, Constantinopol, creștinism, Biserică.

Termenul de *Romania* este utilizat în toate limbile romanice pentru a desemna spațiul în care acestea sunt vorbite începând din Antichitatea târzie. De-a lungul timpului, acest concept a cunoscut diverse definiții istorice, lingvistice și culturale. Cercetarea noastră are ca obiect analiza definițiilor și semnificațiilor conceptului de *Romania* în izvoarele literare apusene și bizantine, începând din secolul al IV-lea și până la cucerirea Constantinopolului de către turci (1453), moment care marchează prăbușirea Imperiului Bizantin.

1. Originea conceptului de *Romania*

Cuvântul *Romania* a fost utilizat pentru prima oară de către scriitorii păgâni și creștini din secolele IV-V; la aceştia, *Romania* semnifica exclusiv *teritoriul Imperiului*

roman şi *autoritatea politică romană*, desemnate până atunci prin două expresii diferite *orbis romana* şi respectiv *imperium romanum* (Zeiller 1929, 194). Potrivit scriitorului latin Orosius, *Romania* ar fi la origine un termen de factură populară[1]; această părere a fost unanim acceptată şi de către cercetătorii moderni (Zeiller 1929, 194).

2. Sensurile termenului *Romania* la scriitorii latini şi greci din secolele IV-V.

Înainte de a pătrunde în limba latină literară, cuvântul *Romania* fusese utilizat o lungă perioadă de timp în latina vulgară. În intervalul de timp care precedase pătrunderea cuvântului *Romania* în latina scrisă, acesta intrase şi în limba greacă, fiind folosit de către Sfântul Atanasie cel Mare în 358, de Epifanie de Salamina în 365 şi de către Sfântul Nil la începutul secolului al V-lea (Zeiller 1929, 194). Însă cele mai vechi utilizări ale termenului *Romania* sunt documentate în textele latine. Prima parte a cronicii latine – *Consularia Constantinopolitana* – redactată la Roma în jurul anului 330, ne furnizează cea mai veche atestare documentară a termenului *Romania*[2]. Acelaşi termen apare în *biografia lui Ulfila* (*Epistula de fide, vita et obitu Ulfilae*)[3] redactată în 383 de către episcopul Auxentius din Durostorum[4]. O altă atestare documentară a termenului *Romania* ne este furnizată de către a doua parte a cronicii *Consularia Constantinopolitana* redactată către 395, la Constantinopol[5]. Acelaşi termen este folosit de către Orosius în lucrarea sa *Historiae adversum paganos*, redactată prin 417/418[6].

În continuare vom prezenta sensurile termenului *Romania* în textele greceşti din secolele IV-V. În lucrarea sa, *Historia arianorum ad monachos* redactată prin 358, Sfântul Atanasie cel Mare numeşte oraşul Roma *metropola Romaniei* (ἡ τῆς Ῥωμανίας μητροπόλις)[7]. În cunoscutul său tratat *Împotriva ereziilor*, compus în 365, Epifanie din Salamina menţionează de cel puţin două ori termenul *Romania*; vorbind despre răspândirea rapidă a ereziei lui Arius, Epifanie scrie că „arianismul a câştigat aproape toată Romania” („ὃ κατείληφε πᾶσαν τὴν Ῥωμανίαν σχεδὸν, μάλιστα τῆς ἀνατολῆς τὰ μέρη”)[8]. Într-un alt fragment în care se referă la ţările răsăritene, Epifanie precizează că Marea Roşie oferă un bun

[1] Orosius, *Historiae adversum paganos* VII, 43, 5, p. 128 : „… essetque, *ut vulgariter loquar*, Gothia quod Romania fuisset” („Gothia, *pentru a vorbi în limbajul popular*, să fie ceea ce *Romania* fusese odinioară”).

[2] Theodor Mommsen (ed.), *Chronica minora* I, p. 228, *apud*, Zeiller 1929, 196, nota 1: « ad annum 261: Hostes multi irruerunt in *Romania* ; ad annum 295 : Carporum gens universa in *Romania* se tradidit ».

[3] *FHDR* II, 112-113: „Sanctissimus vir beatus Ulfila cum grandi populo confessorum de varbarico pulsus *in solo Romaniae*, athuc beate memorie Constantio principe honorifice est susceptus. (…) Degens cum suo populo *in solo Romanies*”.

[4] Auxentius din Durostorum a fost discipolul episcopului got arian Ulfila care l-a crescut încă din fragedă copilărie. În 383, el a redactat biografia fostului său dascăl (*Epistula de fide, vita et obitu Ulfilae*). Auxentius era originar din teritoriile de la nordul Dunării de Jos, locuite de populaţia romanizată. În 348-349, el s-a refugiat împreună cu Ulfila la sudul Dunării, pe teritoriul Imperiului roman, datorită prigoanei declanşate împotriva goţilor creştini. Către 380, Auxentius a ajuns episcop arian de Durostorum, (Preda 1994, 144).

[5] Theodor Mommsen (ed.) *Chronica minora*, (*Monum. Germ. Auct. Antiq.*), IX, pp. 242-244: „ad annum 376: His consulibus victi et expulsi sunt Gothi gente Unorum et suscepti sunt in *Romania* pro misericordia iussionne Augusti Valentis; ad annum 382: Ipso anno universa gens Gothorum cum rege suo in Romaniam se tradiderunt die V non. Octobr.; ad annum 386: His consulibus victi atque expugnati et in Romania captivi adducti gens Geothyngiorum a nostris Theodosio et Arcadio” *apud* Zeiller 1929, 196 et notele 6, 7 şi 8.

[6] Orosius, *Historiae adversum paganos*, III, 20, 11, p. 174: „Sed, dicat quisquam: «isti hostes *Romaniae* sunt»”; vezi şi Orosius, *Historiae adversum paganos*, VII, 43, 5, p. 128.

[7] Athanasius Alexandrinus, *Historia arianorum ad monachos*, 35 in *PG* XXV, col. 733 C.

[8] Epiphanius, *Adversus haereses*, II, 2, 69 in *PG* XLII, col. 204 B.

acces spre teritoriul *Romaniei* („ὅρμοι γὰρ τῆς ’Ερυθρᾶς θαλάσσης διάφοροι, ἐπὶ τὰ στόμια τῆς *Ῥωμανίας* διακεκριμένοι”)[9]. La începutul secolului al V-lea, Sfântul Nil menționează cuvântul *Romania* într-o scrisoare pe care i-o adresase retorului Apollodor; acesta scrie: „Εἰρήκας διά τοῦτο πολλάκις πλήθη βαρβάρων ἐμβάλλειν τῇ *Ῥωμανίᾳ*, διότι μὴ βούλονται πάντες μήτε μὴν προθυμοῦνται θεραπεύειν θυσίαις τοὺς θεοὺς τῶν ῾Ελλήνων”[10].

La primii doi scriitori greci menționați mai sus (Atanasie cel Mare și Epifanie din Salamina), termenul *Romania* desemnează teritoriul Imperiului roman, fiind echivalent cu expresia latină *orbis romanus* (Zeiller 1929, 195).

În comparație cu textele grecești, cele latine înregistrează noi sensuri ale termenului de *Romania*. În prima parte a cronicii *Consularia Constantinopolitana* se citește: „Hostes multi irruerunt in *Romania*” („Mulți dușmani s-au năpustit asupra *Romaniei*”); în dreptul anului 295, cronica consemnează: „Carporum gens universa in *Romania* se tradidit” („Întregul neam al carpilor s-a așezat în *Romania*”) (Zeiller, 1929, 196).

Referindu-se la emigrația goților nord-dunăreni creștini în frunte cu episcopul Ulfila în sudul Dunării, pe teritoriul Imperiului roman (348), Auxentius consemnează: „Sanctissimus vir beatus Ulfila cum grandi populo confessorum de varbarico pulsus in solo *Romaniae*, athuc beate memorie Constantio principe honorifice est susceptus” („Prea sfântul și fericitul Ulfila, fiind izgonit cu o mare mulțime de credincioși din ținutul barbar pe pământul romanilor, a fost primit cu cinste de împăratul Constanțiu, de fericită pomenire până acum”); câteva rânduri mai jos, Auxentius adaugă că, după stabilirea sa pe teritoriul Imperiului („in solo *Romaniae*”), Ulfila a propovăduit încă treizeci și trei de ani dreapta credință („Degens cum suo populo in solo *Romaniae* absque illis septem annis triginta et tribus annis veritatem praedicavit…”) (*FHDR* II, 112-113).

Termenul *Romania* este menționat de mai multe ori în cea de-a doua parte a cronicii *Consularia Constantinopolitana* redactată către 395. În dreptul anului 334, cronica consemnează: „His consulibus Sarmatae servi universa gens dominos suos in *Romaniam* expulerunt” („În anul când aceștia erau consuli, întregul neam al sarmaților «supuși» i-au alungat pe «stăpânii» lor pe pământul romanilor[11] [n.n. *in Romaniam*]”)[12] (Zeiller, 1929, 196).

Consularia Constantinopolitana consemnează migrația hunilor din anul 376: „His consulibus victi et expulsi sunt Gothi gente Unorum (sic!) [*Hunnorum*] et suscepti sunt in *Romania* pro misericordia iussione Augusti Valentis” („În anul când aceștia erau consuli, goții au fost învinși și alungați de către neamul hunilor și au fost primiți pe pământul romanilor [n.n. *in Romania*] din mila și porunca împăratului Valens”) (Zeiller, 1929, 196);

---

[9] *Ibidem*, II, 2, 66, in *PG* XLII, 11, col. 29 D.

[10] S. Nilus Abbas, *Epistolae* I, 75 (*Apollodoro rhetori*) in *PG* 79, col. 116 A.

[11] În acest fragment se face aluzie la revolta așa-numiților sarmați *limigantes* (*supuși*) împotriva sarmaților *argaragantes* (*stăpânii*). Este posibil ca *argaragantes* să reprezinte ramura sarmaților *roxolani*. Sub presiunea goților, aceștia au pătruns în Moldova și Muntenia la sfârșitul secolului al II-lea și în prima jumătate a secolului al III-lea. De aici, o parte a roxolanilor s-a deplasat spre câmpia Tisei și în zona Banatului, unde, încă din anul 50, se stabiliseră deja triburilor sarmaților *iazigi*. Aceștia din urmă sunt denumiți și *limigantes* datorită instalării lor pe *limes*, la frontiera Imperiului roman. Cele două neamuri sarmate au conviețuit împreună, însă cu timpul, roxolanii și-au impus autoritatea asupra iazigilor (Ammianus Marcellinus, *Istorie romană*, XVII, 12, 1-20, pp. 163-166; Hieronymus, *Chronicon*, pp. 80-81, 334, f.). În 334, sarmații iazigi (*limigantes*) s-au răsculat împotriva roxolanilor (*argaragantes*) care au fost nevoiți să părăsească zona Banatului, o parte dintre aceștia refugiindu-se în Imperiu (Tudor 1982, 695-696).

[12] Cf. Hieronymus, *Chronicon*, pp. 80-81, 334, f.: „Sarmatae Limigantes dominos suos, qui nunc Argaragantes vocantur, facta manu, in Romanum solum expulerunt”.

sub presiunea hunilor, triburile goților au fost silite să-și părăsească teritoriile din nordul Mării Negre și de la miazănoapte de gurile Dunării și să treacă la sud de fluviu, în provinciile răsăritene ale Imperiului (*Romania*) Cu acordul împăratului Valens, goții s-au așezat pe teritoriul roman în calitate de *foederati* (Ammianus Marcellinus, *Istorie romană* XXXI, 4, 1-12, pp. 565-567).

Consularia Constantinopolitana menționează în dreptul anului 382 colonizarea vizigoților pe teritoriul roman: „ad annum 382: Ipso anno universa gens Gothorum cum rege suo in *Romaniam* se tradiderunt die V non. Octobr." („în anul 382: În acest an, întregul neam al goților împreună cu regele lor s-a așezat pe pământul romanilor [n. n. in *Romaniam*], în 5 octombrie"). Potrivit tratatului de pace încheiat de către împăratul Teodosie cel Mare cu vizigoții, aceștia din urmă erau colonizați în Moesia Secunda; ei dispuneau de autonomie deplină, având obligația, în calitate de *foederati*, să apere frontiera dunăreană de atacurile declanșate de la nordul fluviului (Brezeanu 2007, 44; Morrisson 2004, 13-14; 320-321).

Orosius utilizează de două ori cuvântul *Romania* în lucrarea sa *Historiae adversum paganos*, redactată prin 417/418. El afirmă că barbarii sunt *dușmanii Romaniei* („hostes *Romaniae*")[13]. În alt fragment, Orosius ne relatează ceea ce aflase de la un apropiat al regelui vizigot Athaulf (410-415); acesta din urmă „aspirase înainte de toate, odată șters numele de roman, să facă din întregul teritoriu roman un imperiu al goților" („…se inprimis ardenter inhiasse, ut, oblitterato Romano nomine, Romanum omne solum Gothorum imperium et faceret…")[14] și, adaugă Athaulf, „*Gothia*, pentru a vorbi în limbajul popular, să fie ceea ce *Romania* fusese odinioară" („essetque, *ut vulgariter loquar*, Gothia quod *Romania* fuisset")[15]. De asemenea, visul regelui vizigot era „să devină ceea ce fusese odinioară Octavianus Augustus" („… fieret nunc Athaulfus quod quondam Caesar Augustus")[16], adică conducătorul unui Imperiu universal.

O altă mențiune a termenului *Romania* apare în lucrarea *Vita Augustini* a lui Possidius unde se vorbește despre „cei care distrug Romania" („*Romaniae* eversores")[17]. Possidius face aici aluzie la vandalii care invadaseră Africa de Nord.

În textele latine prezentate mai sus, *Romania* apare doar în contextul menționării barbarilor și în opoziție cu aceștia. În *Consularia Constantinopolitana*, cuvântul *Romania* este menționat fie în legătură cu o invazie a barbarilor, fie cu o stabilire pașnică a acestora pe teritoriul roman. În *biografia episcopului got Ulfila* redactată de către Auxentius este foarte bine evidențiată opoziția între ținutul barbar (*de varvarico pulsus*) – pe care sunt obligați să-l părăsească goții creștini persecutați în frunte cu Ulfila – și pământul romanilor (*solo Romaniae*) unde emigranții se așează și găsesc protecție și pace (Zeiller 1929, 197).

Textele lui Possidius și Orosius sunt puțin mai expresive. În timp ce Possidius face aluzie la năvălitorii barbari care au distrus pământul *Romaniei*, Orosius pune în opoziție cele două lumi rivale și inamice, *Gothia* și *Romania*. Orosius evocă ambițiile nemăsurate ale regelui Athaulf care urmărea să substituie o lume cu cealaltă; dorința regelui vandal era „să

[13] Orosius, *Historiae adversum paganos* III, 20, 11, p. 174.
[14] *Ibidem*, VII, 43, 5, p. 128.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] Possidius, *Vita Sancti Augustini* XXX, (1919), p. 118. r. 14-15: „Eique rescriptis insinuasse quid magis ab illis *Romaniae eversoribus* esset metuendum".

facă din întregul teritoriu roman un imperiu al goților" („Romanum omne solum Gothorum imperium et faceret…") (Zeiller 1929, 197).

Așadar, la Auxentius din Durostorum și la Orosius, cuvântul *Romania* are două semnificații; pe de o parte, termenul în discuție desemnează teritoriul Imperiului roman; pe de altă parte, *Romania* capătă o nouă conotație, desemnând *autoritatea supremă a Romei* și *civilizația sa superioară* în opoziție cu lumea barbară necivilizată și sălbatică (*Barbaricum*). Această ultimă semnificație a cuvântului *Romania* – foarte bine definită mai ales în textul lui Orosius – constituie un indiciu al existenței unui sentiment patriotic roman pus în practică prin efortul colectiv de a apăra valorile „naționale" și religioase care au adus măreție Romei în fața amenințării barbarilor. (Zeiller 1929, 197; Meslin 1964, 5).

Prin termenul de *Romania*, Orosius înțelege unitatea dintre Biserică și stat a cărei fundamentare teoretică a fost trasată de către Eusebiu de Cezareea încă din secolul al IV-lea[18]. Chiar și după cucerirea și devastarea Romei de către vizigoții lui Alaric în 410, Orosius recunoștea explicit siguranța și protecția pe care Imperiul le oferea creștinilor. El afirmă: „Oriunde merg în Imperiu, chiar dacă nu cunosc pe nimeni, sunt liniștit: « sunt un roman printre romani, un creștin printre alți creștini, un om printre oameni; aceleaşi legi, aceeaşi credință, același sânge mă protejează, sunt pretutindeni acasă »"[19].

Ba chiar, potrivit planului divin, Orosius preconizează integrarea în *Romania* a barbarilor deveniți creștini[20]. Convertirea la creștinism a fost aproape întotdeauna concepută și înțeleasă ca o cale de acces a barbarilor la romanizare. Cu alte cuvinte, adoptarea creştinismului de către barbarii din Apus a coincis cu romanizarea acestora şi implicit cu intrarea lor în sfera de influență a Imperiului. În 396, Fritigil, regina marcomanilor, dorește să se convertească la creștinism; în acest sens, ea se adresează episcopului Ambrozie de Mediolanum care îi trimite un rezumat al doctrinei creștine. Totodată, Ambrozie o sfătuiește pe Fritigil să-l convingă pe soțul ei să îmbrățișeze pacea romană prin convertirea la dreapta credință[21]; în realitate, convertirea reginei avea drept consecință intrarea poporului său în sfera de influență a Romei (Meslin 1964, 5). În scrisoarea adresată lui Victrix de Rouen în 398, episcopul Paulin de Nola îl felicită pe confratele său pentru activitatea misionară desfășurată la triburile barbare ale morinilor şi nervilor, aşezate în imediata vecinătate a graniței Imperiului roman. Prin încreștinarea barbarilor, episcopul Victrix a reușit să transforme ținutul pustiu și sălbatic locuit de către aceștia într-o regiune civilizată, plină de orașe, cetăți și mănăstiri; pretutindeni erau celebrate binefacerile păcii romane[22]. Aşadar,

[18] Potrivit lui Eusebiu de Cezareea, puterea Imperiului roman se întemeiază pe unitatea indisolubilă dintre Biserică și stat a cărei realizare constituie unicul scop al întregii istorii omenești. Imperiul constituie proiecția terestră a împărăției cerești și el nu poate fi decât unic și universal. Astfel, cele două regate, „cel ceresc" și cel pământesc se confundă și limitele Bisericii creștine coincid cu cele ale Imperiului. De acum înainte, orice neajuns pricinuit Bisericii apărea în mod inevitabil ca o trădare față de Imperiu. Împăratul roman nu mai putea să se îngrijească de Imperiu, fără să se preocupe de buna rânduială în Biserică și de unitatea acesteia, Eusebiu de Cezareea, *Viața lui Constantin cel Mare* II, 55, pp. 113-114.

[19] Orosius, *Historiae adversum paganos*, V, 1, 14.

[20] *Ibidem*, VII, 41, 7-9.

[21] Paulinus Mediolanensis, *Vita Sancti Ambrosii*, 36 în *PL* XIV, col. 42: „Ad quam ille epistolam fecit praeclaram in modum catechismi in qua etiam admonuit ut suaderet viro Romanis pacem servare: qua accepta epistola, mulier suasit viro, ut cum populo suo se romanis traderet".

[22] Paulinus Nolanus, *Epistola XVIII*, în *PL* LXI, col. 239: „Ubi quondam deserta silvarum ac littorum pariter intuta advenae barbari aut latrones incolae frequentabant, nunc venerabiles et angelici sanctorum chori urbes oppida, insulas, silvas, ecclesiis et monasteriis plebe numerosis, pace consonis celebrant".

episcopul Victrix de Rouen a reuşit să sedentarizeze triburile morinilor şi nervilor şi să-i integreze în lumea romană prin convertirea lor la creştinism (Meslin 1964, 6). În 403, acelaşi Paulin de Nola îl felicită pe prietenul său Niceta, episcop de Remesiana în Dacia, pentru apostolatul său printre bessii din jurul oraşului Naissus. Episcopul de Remesiana a reuşit să-i convertească pe aceşti barbari la creştinism şi să le aducă *pacea romană*[23]; astfel, ei au învăţat „să cânte, cu inimă romană, pe Hristos şi să trăiască puri în pacea blândă”[24]. Cu alte cuvinte, Niceta a reuşit să-i integreze pe barbari în *Romania*. Imperiul este structura prin care creştinismul este adus neamurilor barbare. Textele prezentate mai sus ilustrează ideea că extinderea creştinătăţii coincide cu extinderea Imperiului; cu alte cuvinte definiţia romanităţii şi a *Romaniei* corespund cu cea a creştinătăţii. Aşadar, *Romania* constituie o structură a creştinătăţii, în afara căreia credincioşii creştini nu pot să trăiască.

3. De la *Romania latină* la *Romania bizantină*

În răsărit, termenul *Romania* apare pentru prima oară în cronica lui Ioannes Malalas (490-578)[25] (Kazhdan Talbot, 1991, vol. III, 1805). Începând din secolul al VI-lea, scriitorii răsăriteni de limbă greacă vor desemna prin termenul *Romania* teritoriul Imperiului roman de Răsărit şi, mai târziu pe cel al Bizanţului cu capitala la Constantinopol. Către sfârşitul secolului al VI-lea, un cetăţean din Sirmium asediat de către avari gravează cu stângăcie pe o ţiglă o rugăminte disperată: Κ(ύριε) Βοήτι τῆς πόλεος κὲ ῥύξον τὸν Ἄβαριν κὲ πύλαξον τὴν *Ῥωμανίαν* κὲ τὸν γράψαντα ἀμήν („Doamne Hristoase, vino în ajutorul oraşului, alungă-i pe avari şi apără *Romania* şi pe cel care scrie! Amin”) (Dagron 1984, 19, n. 88). Hristos este chemat în ajutor pentru salvarea *Romaniei* şi alungarea invadatorilor avari.

În secolul al VII-lea, *Romania* desemnează Imperiul bizantin creştin în opoziţie cu Persia şi Islamul. Teofan Mărturisitorul foloseşte termenul *Romania* în lucrarea sa *Chronographia* redactată la începutul secolului al IX-lea. Vorbind despre luptele purtate cu perşii în Asia Mică de către împăratul Heraclie (610-641), Teofan relatează: „Sarbaros, strategul perşilor, şi-a luat armata şi a venit în Cilicia pentru ca, mergând împotriva *Romaniei*, să îl întoarcă pe împărat [din drum]”[26]. Într-un alt fragment, Teofan menţionează o serie de expediţii militare întreprinse de către arabi împotriva *Romaniei* după 662: „În acest an, arabii au întreprins o expediţie militară împotriva *Romaniei...*”[27].

---

[23] Paulinus Nolanus, *Carmen XVII. Ad Nicetam redeuntem in Daciam*, în *PL* LXI, col. 487, vv. 205-208: „Nam simul terris animisque duri, / Et sua Bessi nive duriores, / Nunc oves facti duce te gregantur / Pacis in aulam” („Căci totodată bessii cei duri prin ţarini / Şi prin suflete mai năprasnici ca viforul, / Acum oi păstorite de tine, se adună / În lăcaşul păcii”); vv. 212-216: „Nunc magis dives pretio laboris / Bessus exsultat: quod humi manuque / Ante quaerebat, modo mente coelo / Colligit aurum” („Acum mai bogat prin preţul trudei sale, / Bessul exultă: aurul pe care înainte / Îl căuta în pământ cu mâna, îl culege / Din ceruri cu mintea”); vv. 218-220: „Invii montes prius, et cruenti, / Nunc tegunt versos monachis latrones / Pacis alumnos” („Munţi neumblaţi înainte şi sălbatici / Ocrotesc acum tâlhari schimbaţi în monahi”).

[24] *Ibidem*, col. 488-489, vv. 261-264: „Orbis in muta regione per te / Barbari discunt resonare Christum / Corde Romano, placidamque casti / Vivere pacem” („Prin tine într-un ţinut tăcut al lumii, / Barbarii învaţă să cânte, / cu inimă / Romană, pe Hristos şi să trăiască puri / În pacea blândă”).

[25] Ioannes Malalas este autorul celei mai vechi cronici bizantine – *Cronographia* – scrisă în greaca populară.

[26] Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, 12.33.13.13.3, p. 303 = Theophanes, *Chronographia*, a. m. 6113, p. 469, r. 3-5: „ ὁ δὲ Σάρβαρος, ὁ τῶν Περσῶν στρατηγὸς λαβὼν τὴν ἑαυτοῦ δύναμιν ἦλθεν ἐν Κιλικίᾳ ὅπως εἰς *Ῥωμανίαν* ἐξελθὼν τοῦτον περιτρέψῃ”.

[27] Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, 21.7.10., p. 338 = Theophanes, *Chronographia*, a. m. 6154, p. 532: „Τούτῳ τῷ ἔτει ἐπεστράτευσαν οἱ Ἄραβες κατὰ *Ῥωμανίας*...”; vezi şi Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, 23.9.12, p. 338; 24.10.1., p. 339; 25.11.2., p. 339; 26.12.3., p. 339.

Lucrarea *Doctrina Jacobi nuper baptizati* (*Învățătura lui Iacob noul botezat*), scrisă către anul 640 de către un creştin anonim din Palestina (Dagron, Déroche, 2010, 247; Dagron, Riché, Vauchez 1993, 74), vorbeşte, printre altele, despre destinul *Romaniei*. Este important să menționăm că *Doctrina Jacobi* se încadrează în genul literar al polemicii antiiudaice, care cunoaşte o nouă etapă de înflorire în secolele VII-VIII (Dagron, Déroche, 2010, 230). Iacob, personajul principal al lucrării, este un iudeu convertit cu forța la creştinism ca urmare a punerii în aplicare la Cartagina a decretului lui Heraclie de convertire a iudeilor din Imperiu (31 mai 632)[28]. De aceea, el se erijează într-un dușman declarat al creştinilor şi al *Romaniei*. Politica de convertire forțată la creştinism a evreilor a contribuit la sporirea urii acestora față de bizantini; deopotrivă, ea i-a determinat pe iudei să susțină și să faciliteze expansiunea arabilor. Autorul anonim al *Învățăturii lui Iacob* descrie bucuria evreilor din Cartagina la aflarea veştii înfrângerii suferite de către guvernatorul Palestinei, Sergius în lupta cu arabii din apropiere de Cezareea Palestinei (633)[29]. Această victorie a deschis cucerirea Palestinei de către arabi. Evreii îi percep pe arabi ca pe eliberatorii lor de sub jugul bizantin (Dagron, Déroche, 2010, 264-265).

Pentru autorul anonim al *Învățăturii lui Iacob*, înfrângerea bizantinilor este un semn de netăgăduit al sfârşitului istoriei; ea vesteşte începutul declinului *Romaniei* şi a doua venire a lui Hristos (*parousia*). Iacob evocă puterea *Romaniei* de odinioară care a fost umilită în cele din urmă de arabi: „Căci teritoriul romanilor se întinde până astăzi de la ocean, și anume din Scoția, Bretania, Spania, Francia, Italia, Grecia şi Tracia ‹…› până la Antiohia, Siria, Persia şi întregul Orient, Egipt, Africa şi interiorul Africii şi încă se văd aici statuile de marmură și de bronz ale împăraților. Căci toate neamurile au fost supuse de către romani prin porunca lui Dumnezeu. Însă acum vedem *Romania* umilită”[30]. Această enumerare a ținuturilor supuse Imperiului roman este cea tradițională, cu excepția Persiei care n-a făcut niciodată parte propriu-zis din Imperiu; însă se pare că autorul se referă la teritoriile care aparținuseră Persiei și care fuseseră reintegrate în Imperiul bizantin în urma victoriilor lui Heraclius asupra perşilor.

În *Doctrina Jacobi*, *Romania* capătă o conotație inedită; ea este numele celei de-a „patra fiare” din viziunea proorocului *Daniel* (7-8): „Chiar dacă ea [n.a. *Romania*] a slăbit puțin, nădăjduim să se ridice din nou atâta timp cât se ține în picioare a patra fiară, adică *Romania*”[31]. Decăderea *Romaniei* anunță sfârșitul veacurilor și venirea succesivă a lui Antihrist şi a lui Hristos (*Apocalipsa* 11, 3, 6-7).

---

[28] Sfântul Maxim Mărturisitorul a fost martorul politicii antiiudaice promovată de către împăratul Heraclius. În 31 mai 632 – pe când se afla la Cartagina – Maxim a asistat la botezul forțat al iudeilor decretat de către Heraclius. Într-o scrisoare adresată egumenului Ioan de Cizic, Maxim ne relatează acest grav eveniment care l-a indignat profund (Devreesse 1937, 34-35).

[29] Teofan, *Cronografia*, (anii lumii 6124), p. 327.

[30] *Doctrina Jacobi nuper baptizati* III, 10, p. 169: „ἀπὸ γὰρ τοῦ ὠκεανοῦ τουτέστι τῆς Σκοτίας καὶ Βρεττανίας καὶ Σπανίας καὶ Φραγγίας καὶ Ἰταλίας καὶ Ἑλλάδος καὶ Θρᾴκης ‹...› καὶ ἕως Ἀντιοχείας καὶ Συρίας καὶ Περσίδος καὶ πάσης ἀνατολῆς ‹...› καὶ Αἰγύπτου καὶ Ἀφρικῆς καὶ ἄνωθεν Ἀφρικῆς ‹...› τὰ ὅρια τῶν Ῥωμαίων ἕως σήμερον καὶ αἱ στῆλαι τῶν βασιλέων αὐτῶν διὰ χαλκῶν καὶ μαρμάρων φαίνονται. Πάντα γὰρ τὰ ἔθνη ὑπετάγησαν τοῖς Ῥωμαίοις κελεύσει Θεοῦ· σήμερον δὲ θεωροῦμεν *τὴν Ῥωμανίαν ταπεινωθεῖσαν*”.

[31] *Ibidem*, III, 8, p. 167: „Καὶ ἐὰν ἠλαττώθη μικρόν, ἐλπίζομεν ὅτι πάλιν ἀνίσταται· ὅτι δεῖ πρῶτον ἐλθεῖν τόν Χριστόν ἕως στήκει *τὸ τέταρτον θηρίον* τουτέστιν *ἡ Ῥωμανία*”; *ibidem*, III, 12, p. 171: „*... τὸ τέταρτον βασίλειον* τουτέστιν *ἡ Ῥωμανία*...”.

Sensul de Imperiu universal, atributul fundamental al Bizanțului s-a estompat în apus, odată cu formarea exarhatului Ravennei; teritoriul acestuia a fost denumit *Romagna*, toponim derivat din *Romania*. Toponimul *Romagna* urcă în secolul al VI-lea, epocă în care peninsula italică era împărțită între regatul longobard și exarhatul Ravennei (care făcea parte din teritoriul Bizanțului). Exarhatul Ravennei a fost creat de împăratul Mauriciu, având capitala la Ravenna. Datorită reducerii progresive a teritoriului controlat de către exarhatul Ravennei, termenul de *Romania* a ajuns să coincidă cu o zonă geografică bine determinată a peninsulei italice rămasă sub controlul Imperiului roman de răsărit care îngloba mai ales regiunea Romagnei actuale. Așadar, în opoziție cu teritoriul peninsulei italice ocupat de către longobarzi denumit *Longobardia* și apoi *Lombardia*, exarhatul Ravennei era numit *Romandiola* și apoi *Romagna*, nume care s-a păstrat pentru teritoriul din jurul capitalei Ravenna.

Occidentalii şi, în special italienii numesc statul bizantin *Romania*. Acelaşi termen a fost folosit începând din 1204 pentru a desemna Imperiul latin de Constantinopol. Începând din timpul dinastiei Comnenilor, termenul *Romania* va desemna statul bizantin în documentele oficiale emise de cancelaria bizantină (Page 2008, 51-52; Brezeanu 2007, 420; Kazhdan Talbot, 1991, vol. III, 1805). Arabii și mai târziu turcii numeau Bizanțul prin termenul *Rum* care trimite la ideea originii romane a bizantinilor. Bizanțul este *Rum* de unde numele sultanatului de Rum creat de către selgiucizi în Asia Mică bizantină în secolul XI, în timp ce otomanii denumesc *Rumelia* teritoriul Balcanilor, fost teritoriu bizantin. De asemenea, *Romania* apare în titulatura regelui sârb Stefan Uros IV Dusan (1331-1355) care se autointitula *împărat şi autokrator al Serbiei şi Romaniei*. Prin această titulatură, regele sârb nu urmărea altceva decât legitimarea propriei sale puteri regale. Astfel el se erija în continuatorul împăraților bizantini și a statului bizantin (Kazhdan Talbot, 1991, vol. III, 1805).

Termenul de *Romania* este la bază un termen cu aplicare geografică. El are cel mai lung istoric fiind cu regularitate întrebuințat pentru a denumi statul roman guvernat de la Constantinopol de la începuturile sale. Totodată, prin conceptul de *Romania* este desemnată atât o entitate geografică, cât și una politică și religioasă.

Bibliografie

Izvoare

Ammianus Marcellinus, *Istorie romană*, studiu introductiv, traducere, note și indice Prof. David Popescu, București: Editura Științifică și Enciclopedică [f.a.].

Athanasius Alexandrinus, *Historia arianorum ad monachos*, in Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia Graeca. Patrologiae cursus completus, series graeca*, XXV, Paris, 1857.

Doctrina Jacobi nuper baptizati, édition et traduction par V. Déroche, in Gilbert Dagron, Vincent Déroche (coord.), *Juifs et Chrétiens en Orient byzantin*, ouvrage publié avec le concours de la Fondation Ebersolt du Collège de France, Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, Paris, 2010, pp. 47-229.

Epiphanius Constantiensis, *Adversus haereses*, in Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia Graeca. Patrologiae cursus completus, series graeca*, XLII, Paris, 1858.

Eusebiu de Cezareea, *Viața lui Constantin cel Mare*, în „Scrieri, Partea a doua", colecția *Părinţi şi Scriitori Bisericeşti* (*PSB*), vol. 14, studiu introductiv de Prof. dr. Emilian Popescu, traducere şi note de Radu Alexandrescu, Bucureşti, 1991.

FHDR II, *Fontes Historiae Dacoromanae* (*Izvoarele istoriei României*), vol. II, publicate de Haralambie Mihăescu, Gheorghe Ştefan, Radu Hîncu, Vladimir Iliescu, Virgil, C. Popescu, Bucureşti: Editura Academiei, 1970.

Hieronymus, *Chronicon (Chronique. Continuation de la «Chronique» d'Eusèbe, années 326-378)*, texte latin de l'édition de R. Helm, traduction française inédite, notes et commentaires par Benoît Jeanjean et Bertrand Lançon, (collection « Histoire »), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Nilus Abbas, *Epistolarum libri quatuor*, in Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia Graeca*. *Patrologiae cursus completus, series graeca*, LXXIX, Paris, 1865.

Orosius, *Historiae adversum paganos – Histoires contre les Païens*, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris: Les Belles Lettres, 1990-1991.

Paulinus Mediolanensis, *Vita Sancti Ambrosii* in Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia Latina*. *Patrologiae cursus completus, series latina*, XIV, Paris, 1882.

Paulinus Nolanus, *Epistolae*, in Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia Latina*. *Patrologiae cursus completus, series latina*, LXI, Paris, 1861.

Possidius, *Vita Sancti Augustini*, edited with revised text, introduction, notes, and an english version by Herbert T. Weiskotten, Princeton University Press, Princeton, 1919.

Sfântul Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, traducere din limba greacă, studiu introductiv şi note de Mihai Ţipău, Bucureşti: Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2012.

Theophanes, *Chronographia*, vol. I-II, ed. Ioannis Classenus, in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* 43-44, Bonn, 1839.

Volume, studii şi articole

Brezeanu, Stelian. 2007. *Istoria Imperiului Bizantin*, Bucureşti: Editura Meronia.

Dagron, Gilbert. 1984. *Les villes dans l'Illyricum protobyzantin*, în *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 12-14 mai 1982), École française de Rome, Rome, pp. 1-19.

Dagron, Gilbert, Riché, Pierre, Vauchez, André (coord.). 1993. *Évêques, moines et empereurs (610-1054)*, in Jean-Marie Mayeur (coord.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, tome IV, Paris: Éds. Desclée.

Dagron, Gilbert, Déroche, Vincent (coord.). 2010. *Juifs et Chrétiens en Orient byzantin*, ouvrage publié avec le concours de la Fondation Ebersolt du Collège de France, Paris: Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance.

Devreesse, Robert. 1937. *La fin inédite d'une lettre de saint Maxime : une baptême forcé de Juifs et de Samaritains à Carthage, en 632*, in „Revue des Sciences Religieuse", 17/1, pp. 25-35.

Kazhdan, Alexander P., Talbot, Alice-Mary. 1991. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York, Oxford: Oxford University Press.

Meslin, Michel. 1964. *Nationalisme, État et religions à la fin du IVe siècle*, in „Archives des sciences sociales des religions", 18, pp. 3-20.

Meyendorff, Jean. 1993. *Unité de l'Empire et divisions des Chrétiens*, traduction de l'anglais par Françoise Lhoest, Paris: Les Éditions du Cerf.

Morrisson, Cecile. 2004. *Le Monde Byzantin*, vol. I: *L'Empire romain d'Orient (330-641)*, Paris: Presses Universitaires de France.

Page, Gill. 2008. *Being Byzantine. Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge University Press.

Preda, Constantin (coord. ştiinţific). 1994. *Enciclopedia arheologiei şi istoriei vechi a României*, vol. I (A-C), Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Tudor, Dumitru (coord. ştiinţ.). 1982. *Enciclopedia civilizaţiei romane*, Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică.

Zeiller, Jacques. 1929. *L'apparition du mot „Romania" chez les écrivains latins*, in „Revue des études latines", 1, pp. 194-198.

Raluca-Corina BACIU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Particularităţile influenţei franceze mijlocite de ruşi în Principatele române (secolele XVIII-XIX)

Abstract: (The particular cases of the French influence through Russian occupants during the 18th and 19th centuries in the Romanian principalities) More than any other European country, France has played an essential role in the Romanian path towards modernity. The "traces" of its influence may be found in every level of our cultural life. Because of the geographic distance separating the two Latin nations but also some complex historical issues, the contacts between France and the Romanian principalities haven't always followed a straight path. Hence, in the 18th century, the first contacts of the Romanian society with the French language and culture were made possible through non-latin nations. During the peace periods, the middlemen of the French influence in the Principalities were the Phanariot rulers, whose cosmopolite cultural formation gave them the occasion to became acquainted with the already renowned French cultural pattern. During wars, considering the numerous conflicts opposing the Russian, Austrian and Turkish armies on the soil of the two Romanian provinces, the other middlemen of the French influence were the Russian soldiers. The French influence manifested through the means of the Russian occupants lasts until the first decades of the next century, during the Organic Statutes. All things considered, if Phanariot rulers were given the credit to have contributed by translations to the wide spreading within the Romanian elites of French Enlightenment ideas, the Russian, themselves "contaminated" by Gaulomania gave our ancestors the taste of the refined French civilization and the desire to have direct knowledge of France.

Keywords: mediation, civilization, influence, mentalities, modernization

Rezumat: Mai mult decât oricare altă țară europeană, Franța a jucat un rol esențial în drumul României spre modernitate. „Urmele" influenței sale se regăsesc la toate nivelurile vieții noastre culturale. Din cauza distanței geografice care desparte cele două popoare latine, dar și a unor circumstanțe istorice complexe, contactele dintre Franța și Principatele române nu s-au desfășurat întotdeauna în mod direct. Astfel, în secolul al XVIII-lea, primele contacte ale societății românești cu limba și cultura franceză au avut loc prin mijlocirea unor popoare nelatine. Pe timp de pace, intermediarii influenței franceze în Moldova și Țara Românească au fost domnii fanarioți, a căror formație culturală cosmopolită le oferise ocazia să se familiarizeze cu deja prestigiosul în epocă, model cultural francez. Pe timp de război, de-a lungul numeroaselor conflicte ruso-austro-turce, în mijlocul cărora au fost prinse cele două provincii românești, ceilalți intermediari ai influenței franceze la noi au fost rușii. Influența franceză prin intermediar rusesc va continua și în primele decenii ale secolului următor, în perioada regulamentară. Dacă fanarioții au avut meritul de a fi contribuit prin traduceri la răspândirea în cadrul elitelor românești a ideilor iluminismului francez, rușii, ei înșiși „contaminați" de galomanie, au fost cei care le-au deschis strămoșilor noștri gustul pentru rafinamentul civilizației franceze și dorința de a cunoaște în mod direct Franța.

Cuvinte-cheie: intermediere, civilizație, influență, mentalități, modernizare.

Influenţa franceză în Moldova şi Ţara Românească, în secolele XVIII-XIX, a fost un fenomen foarte complex. Din această cauză, ne propunem să prezentăm aici doar una dintre „fațetele" acestuia. Este vorba despre rolul pe care l-au jucat rușii în medierea contactelor româno-franceze, mai precis modul în care aceştia au contribuit la schimbarea vechii mentalități orientale cu relații socio-umane de tip nou, occidental. În încercarea noastră de a reface parcursul spre modernitate al societății românești, ne vom folosi de date oferite de mărturiile călătorilor străini, de articole din ziarele vremii, de jurnale şi memorii ale

personalităților timpului. Ne vor interesa, în mod special, modificările survenite în statutul femeii, ca un element esențial de evoluție socială și culturală.

De-a lungul istoriei sale milenare, cultura şi implicit limba română a cunoscut mai multe perioade de influențe străine. În epocile veche și de tranziție, s-au manifestat puternice influențe slave, grecești și turcești. Începuturile modernității noastre au fost marcate de influențe latino-romanice, între care s-a evidențiat cea franceză, la fel cum astăzi societatea românească este tot mai interesată de limba engleză. Fiecare dintre aceste influențe a fost determinată de un anumit context istoric şi a lăsat urme mai adânci sau mai superficiale, dar împreună au participat şi încă participă la devenirea culturii şi a limbii române.

Pompiliu Eliade realizează o periodizare a etapelor de manifestare a influenţei franceze în Principate (Eliade [1898]2000, 10):

> - prima perioadă – mijlocul sec. XVIII – 1804 – românii şi francezii nu se cunosc unii pe alţii, primii învăţând franceza prin contactele cu grecii şi ruşii;
> - a doua perioadă – 1804-1848 – doar românii sunt conştienţi de influenţa de care beneficiază;
> - a treia perioadă – 1848-1900 – românii şi francezii se cunosc unii pe alţii, iar influenţa este exercitată de unii şi primită de ceilalţi în mod conştient.

Franța nu a fost aleasă la întâmplare pentru a servi drept model năzuințelor de emancipare ale poporului român. Așa cum subliniază Paul Cornea, principalii factori care au determinat opțiunea și atașamentul românilor față de modelul francez au fost:

> „afinităţi de limbă şi origine; politica orientală a Franţei de menţinere a echilibrului la gurile Dunării şi sprijinul acordat naţionalităţilor de diplomaţia lui Napoleon III; autoritatea veacului luminilor, ale cărui ultime ecouri afectau Europa răsăriteană în primele decenii ale secolului al XIX-lea […]; prestigiul noilor directive spirituale din epoca restauraţiei: romantismul, pozitivismul, evoluţionismul şi socialismul utopic; legăturile intelectuale, intensificate prin înmulţirea călătoriilor, perceptorii francezi din casele boiereşti; trimiterea la studii, sporirea numărului de cărţi şi ziare intrate în ţară etc. […] legăturile de prietenie ale revoluţionarilor noştri cu o serie de intelectuali francezi progresişti" (Cornea 1974, 51-52).

Cu toate acestea, cel puțin într-o primă fază, din cauza distanței geografice care separă cele două popoare, contactele dintre ele nu s-au desfășurat întotdeauna direct, ci prin intermediari. Aceștia, într-o oarecare măsură deja purtători ai modelului francez, au făcut cunoscută Franța românilor.

În Principatele române, influența franceză prin intermediar se manifestă începând cu secolul al XVIII-lea și durează până spre mijlocul secolului următor. Primii intermediari vor fi grecii fanarioți, care ocupă tronurile Moldovei şi Valahiei începând cu anul 1711, respectiv 1716. Ceilalți intermediari vor fi rușii, implicați în conflicte frecvente cu Poarta și ale căror armate poposeau, adesea, pe teritoriul Principatelor. La începutul secolului al XIX-lea, contactele dintre francezi şi români vor deveni tot mai intense, facilitând astfel interacțiunea directă dintre cele două popoare și culturi. Prin urmare, așa cum arată cercetătoarea Constanța Vintilă-Ghițulescu, *modelul* francez al *modernizării* se va materializa în „europenizarea" Principatelor la care participă, de asemenea, diverşii *agenți modernizatori* dar şi *actanții modernizării* reprezentați de tinerii cu studii în străinătate (Vintilă-Ghițulescu 2013, 331). În secolul fanariot, în ciuda intensificării asupririi turcești, se remarcă o deschidere tot mai mare a elitelor din Principate spre civilizația occidentală.

Despre influența „ruso-franceză" asupra societății românești vorbește și Pompiliu Eliade. Autorul nu-i acordă o importanță deosebită, căci aceasta este „considerabilă, dar

numai ca întindere" (Eliade [1898]2000, 160), însă „boierii moldoveni şi munteni s-au mulțumit să-și imite superficial reprezentanții cei mai superficiali." (Eliade [1898]2000, 160). Nu împărtășim opinia lui Pompiliu Eliade în această privință. Cunoașterea și înțelegerea unui alt popor este incompletă dacă se rezumă la învățarea limbii și a literaturii sale, fără noțiuni elementare de civilizație. Această fază „superficială" declanșează, în rândul boierimii, dorința unei cunoașteri mai aprofundate a limbii şi culturii franceze.

A. Franța, model cultural european și rusesc

Regele Ludovic al XIV-lea este suveranul care reuşeşte să transforme Franţa într-un model pentru celelalte monarhii europene (Duby, Mandrou [1958]1984, 50). Strălucirea şi fastul din timpul domniei sale se datorează, în plan economic, politicii lui Colbert. Încurajarea manufacturilor determină o creştere a exportului de produse de lux, deci mai mult aur în vistieria regală. În plan cultural, Regele Soare este un protector al artelor. Pentru construirea noii sale reşedinţe, prototip de eleganţă şi rafinament, acesta îi reuneşte pe cei mai buni pictori şi arhitecţi din Franţa. Literatura franceză redescoperă măreţia şi rigoarea clasicismului antic prin tragediile lui Racine şi Corneille şi prin fabulele lui La Fontaine. Molière, în comediile sale, foloseşte într-o manieră inegalabilă râsul pentru a „preda" publicului nemuritoare lecţii de viaţă şi de morală. Trupe de teatru străbat Europa făcând cunoscute şi altor popoare piesele de succes ale scenei franceze. În anumite cazuri, ca spre exemplu în Rusia, după modelul francez vor fi create trupe autohtone, în încercarea de a pune bazele primelor teatre ruseşti.

Evenimentul care va modifica pentru totdeauna perspectiva europeană asupra Franţei îl reprezintă construirea palatului de la Versailles. Deși criticat de unii contemporani pentru dimensiunile sale și pentru costurile uriașe de construcție, fiind considerat un simbol al inegalității sociale și economice (Wilkinson [1993]1999, 99), noua reşedinţă a Regelui Soare captivează celelalte curţi europene, care se vor strădui imediat să o imite. Forţa de iradiere a Franţei răzbate până în îndepărtata Rusie, care, descoperind Occidentul, făcea primii paşi spre modernizare. Pentru a marca această importantă modificare de traiectorie culturală, ţarul Petru I ordonă construirea unui Versailles rusesc pe ţărmurile Mării Baltice.

Stabilitatea politică pe care reuşise să o aducă Ludovic al XIV-lea, face ca dezvoltarea economică şi culturală a Franţei să continue şi în secolul al XVIII-lea. Îmbunătăţirea căilor de comunicaţie dintre Franţa şi coloniile sale de peste mări precum şi prosperitatea rurală vor duce la dezvoltarea oraşelor, Parisul impunându-se drept capitala ţării (Duby, Mandrou [1958]1984, 93). Aceste transformări majore se vor răsfrânge şi în plan socio-cultural. În saloanele palatelor nobiliare, înfloreşte viaţa mondenă şi totul «semble une perpétuelle fête, rythmée de musique légère, orchestrée par Rameau et Mozart, dans un décor de jardins bien ratissés et de petits Trianons nichés dans la verdure.»[1] (Duby, Mandrou [1958]1984, 109).

Modul de viaţă strălucitor al Curții de la Versailles este imitat de către nobilimea din întreaga Europă. Perceptori francezi încep să fie angajaţi în casele cele mai respectabile, cărţile franceze ocupă un loc tot mai important în bibliotecile particulare, în timp ce Parisul atrage din ce în ce mai mulţi vizitatori străini, curioşi să vadă cu ochii lor „miracolul" francez. Datorită unor circumstanțe istorice și culturale favorabile, crește semnificativ, în Europa, aria de răspândire a limbii franceze. Printre factorii care au făcut posibil acest lucru

[1] „pare o nesfârşită sărbătoare, pe ritmurile uşoare, orchestrate de către Rameau şi Mozart, într-un decor de grădini bine greblate şi de mici Trianoane înconjurate de verdeaţă" (trad. n.).

se numără: exodul hughenoților în urma edictului de la Nantes, declinul limbii latine în cadrul diplomației, precum și prestigiul în domeniul literar, științific și militar al Franței (Rjeoutski 2013, 7)

Influenţa franceză se intensifică în secolul următor, atunci când Napoleon înglobează în imperiul său o bună parte a statelor Europei. Literatura franceză, care circulă pe tot continentul prin intermediul traducerilor, are un impact major asupra autorilor autohtoni. Modelul cultural şi politic francez va constitui un exemplu mai ales pentru estul european, arie teritorială în care se înscriu atât Principatele dunărene, cât şi Imperiul ţarist.

Domnia lui Petru cel Mare este considerată drept deschiderea Rusiei către Vest. Nu trebuie deci privită cu indiferenţă mutarea capitalei, după secole, pe malurile mlăştinoase ale Nevei, unde monarhul înalţă oraşul care-i poartă numele. Poziţionată strategic în golful Finic, ctitoria lui Petru poate face legătura cu Europa mult mai uşor decât Moscova, aflată spre sud, în Câmpia rusă, între nesfârşite păduri de brad şi de mesteacăn. Prin acest important port, nu doar Rusia păşeşte către Vest, dar şi Vestul are acces mai uşor spre Rusia, iar vasele străine nu vor întârzia să acosteze pe cheiurile sale de granit (Braudel [1979]1994, 245).

Apariţia noii capitale marchează începutul unei polarități între cele două mari oraşe ale Rusiei. Moscova rămâne capitala spirituală a imperiului, cu casele tradiţionale din lemn, cu bisericile sale aurite, construite în cel mai pur stil rusesc, şi cu Kremlinul unde, începând cu secolul al XIV-lea, îşi dorm somnul de veci cnejii Rusiei. În opoziţie cu aceasta, departe în nord, se ridică noul oraş al lui Petru, care, cu străzi drepte din piatră, cu palate somptuoase şi canale, reflectă imaginea acelui *homo europaeus*, pe care ţarul a dorit atât de mult să-l creeze în patria sa. Este semnificativă, în acest sens, descrierea Sankt Petersburgului pe care ne-a lăsat-o Gogol. În comparaţie cu Moscova, acesta este „un neamţ spilcuit […] un băiat răzbătător, niciodată nu stă pe acasă, mereu este gătit şi-l vezi numai pe la graniţă, se tot plimbă prin Europa […].” (în Olteanu 2004, 182). Noua capitală, în care se mută Curtea, înseamnă începutul creării unei altfel de nobilimi, europene, civilizate care să nu mai aibă complexe de inferioritate în fața Occidentului. Transformarea, cel puțin în profunzime, nu are loc imediat. Aceasta presupune eforturile mai multor generații cu exagerările, greșelile și specificul lor, pornind de la forme exterioare, caracterizate de superficialitate, până la o asimilare conștientă și benefică a realizărilor civilizației occidentale.

În această primă etapă a manifestării influenţei franceze în Rusia, inspirat de strălucitoarea Franţă a lui Ludovic al XV-lea, Petru I a urmărit întărirea statului absolutist, studiul diverselor ramuri ale ştiinţei precum şi introducerea în Rusia a etichetei franceze. Scopul său a fost[1] «[…] созданием нового сильного государства и нового человека, прежде всего гражданина и патриота своей страны […].»”[2] (Ivanskaia 2006, 46-47).

Lucrurile se schimbă o dată cu urcarea pe tronul Rusiei a Elisabetei Petrovna, fiica lui Petru cel Mare (1741-1762). Deşi influenţa franceză se manifestă mai mult la nivel exterior (palate somptuoase, ce vor să rivalizeze cu Versailles-ul, piese de teatru și veşminte extravagante), țarina are meritul de a fi introdus moda franceză la curtea sa. În perioada următoare, un număr tot mai mare de francezi vin în Rusia iar tineri ruși merg la studii în Franța. Abundența franțuzismelor în limbajul nobilimii este ridiculizată în pamflete și piese de teatru de autori ca: Sumarokov, Șcerbakov sau Fonvizin.

În timpul domniei Elisabetei Petrovna, are loc și o primă etapă de puternică manifestare a galomaniei în Rusia. Politețea bărbaților și cochetăria femeilor din societatea

[2] „crearea unui stat nou şi mai puternic, a unui om nou, care să fie înainte de toate cetăţean şi patriot al ţării sale” (trad. n.).

franceză a secolului al XVIII-lea au dat modele în ceea ce priveşte moravurile şi manierele în întreaga Europă (Rivarol [1784]1991б 37-38). În societatea nobiliară rusă a acelei epoci, înrâurirea franceză va determina conturarea a două tipuri noi de comportament. *Petimetr* este un tânăr educat după model francez şi care nu vrea să ştie nimic despre Rusia sau pentru care limba rusă este doar motiv de batjocură și dispreț (Kliucevski [1904-1922]2013, 829). Varianta sa feminină, *koketka*, are un singur scop în viață este: «со вкусом одеяться, грациозно выйти, приятно поклониться, изящчно улыбнуться.»[3] (Kliucevski [1904-1922]2013, 829).

Influența franceză continuă la un alt nivel în timpul domniei Ecaterinei a II-a (1762-1796). Atunci, cartea franceză umple bibliotecile particulare ale nobililor ruşi, inclusiv pe cea a ţarinei, care coresponda cu Voltaire şi era o cititoare împătimită a *Enciclopediei* lui Diderot. Sunt efectuate şi numeroase traduceri, cele mai multe din franceză. În perioada 1780-1790 s-au tradus 6 lucrări din engleză, 7 din italiană, 107 din germană și 350 din franceză (Vasilenko 1911, 20). Un rol deosebit în răspândirea cărţii franceze în Rusia, în special a *Enciclopediei* lui Diderot, dar şi a celei ruseşti în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, l-a avut librarul-editor Antoine Claude Briasson (Kopanev 2004, 194).

Domnia Ecaterinei a II-a a fost „una dintre cele mai benefice pentru Rusia şi cu siguranţă una dintre cel mai strălucite ale istoriei europene." (Cars [2010]2013, 145). Acum, limba franceză devine parte obligatorie din educația nobililor. După ce în timpul domniei Elisabetei Petrovna, influența franceză se materializase în înfrumusețarea vieții nobililor, epoca Ecaterinei cea Mare se va axa pe dezvoltarea minții (Kliucevski [1904-1922]2013, 831). Nu trebuie neglijat faptul că Franța devine un model cultural pentru Rusia chiar în momentul în care în literatura ei înflorește Iluminismul, iar dacă în timpul lui Petru tinerii nobili mergeau în străinătate ca să învețe noțiuni de navigație și artilerie, pentru ca mai apoi să se familiarizeze cu manierele civilizației occidentale, în timpul Ecaterinei a II-a, motivul principal va fi să facă cunoştință cu filosofii Franței (Kliucevski [1904-1922]2013, 832).

Influența franceză în Rusia continuă și se diversifică în secolul următor, atingând punctul culminant în timpul lui Alexandru I (1801-1825). Prin urmare, putem afirma că începând cu Petru I fiecare dintre suveranii Rusiei a contribuit în felul său propriu la statornicirea elementelor de cultură și civilizație franceză în patria sa. În timpul domniei lui Alexandru I va fi continuat programul de traduceri promovat de către bunica sa. Astfel, una dintre sarcinile Academiei de științe este traducerea și publicarea celor mai noi informații despre descoperirile științifice, apărute în ziarele străine (Miasnikov 2014, 13). După model francez, sunt create noi instituții de învățământ superior, așa cum este cea de transporturi, înființată în anul 1809 (Miasnikov 2014, 50).

Interesul pentru literatura și moda franceză este dovedit și de conținutul ziarelor de specialitate ale perioadei, printre care amintim: *Moskovskij Merkurij* (Mercurul moscovit) (1803), *Modnyj vesti* (Vestitorul modei) (1816) *Damskij žurnal* (Revista pentru doamne) (1823-1833). Chiar din titlurile unora dintre acestea, reiese echivalentul francez după care au fost create[4]. La fel ca în timpul domniei lui Petru cel Mare, și sub Alexandru I o serie de meşteşugari francezi se stabilesc în Rusia. După războiul din 1812, se deschid, în special în capitală, numeroase saloane de coafură și frizerii, unde meșterii, profitând de inexistența unor școli rusești în acest domeniu, obțin venituri importante prin promovarea celor mai moderne

[3] „să se îmbrace cu gust, să se poarte grațios, să se încline, să facă reverențe grațioase și să zâmbească frumos" (trad. n.).
[4] Este vorba despre revistele franțuzești *Le (premier) Mercure de France* (1724-1823) și *Journal des dames et des modes* (1797-1839).

tunsori europene (Miasnikov 2014, 105-106). Pe lângă școli și instituții de învățământ superior, prin intermediul diferitelor magazine, restaurante, cafenele etc., elemente ale civilizației franceze pătrund și se statornicesc în Rusia, multe dintre ele contribuind la formarea culturii dar și a industriei ruseşti moderne. Pentru a da un singur exemplu, amintim fabrica de cosmetice *Novaja zarja* (cu denumirea franțuzească de *Nouvelle Étoile*), înființată la Moscova de către Henri Brocard în anul 1864, care funcționează cu succes și astăzi.

B. Particularitățile influenței franceze mijlocite de ruși în Principatele române în secolele XVIII-XIX

Teritoriile româneşti se încadrează în zona ***balcanică***, marcată de o multiseculară ocupaţie turcească, la care se adaugă realitatea eterogenităţii populaţiilor. Această stare de lucruri a dus la definirea unui tip de *Homo balcanicus*, exemplificat prin indivizi „cu reacţii rapide, extremi în raţionamentele lor. Emoţiile sunt numeroase în lumea interioară, dar condiţiile exterioare i-au făcut să le disimuleze, ducând astfel la izolare interioară. În compensaţie apare o iritabilitate exterioară, ambiţie excesivă" (Olteanu 2000, 88).

Occidentalii care vizitează Balcanii, nu sunt capabili să-l înţeleagă pe „străinul" de lângă ei decât atunci când acesta încearcă să devină asemenea lor. Aceasta este atitudinea celor mai mulţi dintre călătorii străini care descriind Principatele refuză să preţuiască alteritatea românească. Din cauza atitudinii superficiale a Occidentului de a discrimina această zonă geografică şi culturală, considerând-o o periferie nu doar a Europei, dar şi a civilizaţiei, naţiunile balcanice au încercat şi încearcă în continuare să acceadă la aria culturală privilegiată a Europei apusene, prin „dezicerea de elementele de substrat, tradiţionale, şi înlocuirea lor grăbită, de suprafaţă, cu formele apusene" (Olteanu 2000, 95). Între popoarele balcanice, românii, singurii latini ortodocşi, aşezaţi geografic aproape de mijlocul Europei, reprezintă o individualitate care a pendulat mereu între Vest şi Est.

În descrierile pe care călătorii străini le fac balcanicilor, „cu foarte puţine excepţii, toate imaginile duc de fapt la o constantă la valorile şi diferenţele dintre acesta şi obiectul descris." (Olteanu 2000, 122). Aceeași atitudine a europenilor o găsim și față de ruși, considerați și ei barbari, deoarece se deosebesc de vestici. Analizând reflectarea epocii lui Petru cel Mare în memorialistica occidentală din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, O. G. Agheeva delimitează patru elemente majore ale „barbarismului" rusesc: necunoașterea regulilor de politețe occidentale, atașamentul pentru propriile obiceiuri și tradiții, lipsa științelor și artelor, cu excepția celor cu utilitate imediată și, nu în ultimul rând, religia ortodoxă (Agheeva 2000, 91).

În Principate, influenţa franceză a fost impusă într-o oarecare măsură de ocupaţiile străine, până la mijlocul secolului al XIX-lea. Elena Olariu consideră anul 1856, atunci când Principatele trec sub protecţia Puterilor Europene, drept un punct de cotitură în istoria noastră modernă, căci: „acest moment va marca şi sfârşitul influenţelor impuse prin forţă, lăsând loc influenţelor modelului de tip european, occidental, acceptat liber şi în mod perfect conştient." (Olariu 2011, 19).

De la scurta vizită a lui Petru I în Moldova, în 1711, şi până la instaurarea protectoratului rusesc, în anul 1829, influenţa rusească s-a manifestat cu intermitenţe, prin intermediul armatelor de ocupaţie. În lungul şir de războaie dintre Poartă şi Imperiul ţarist, ruşii au staţionat periodic pe teritoriul Principatelor. Trebuie remarcat faptul că vizita ţarului coincide cu începutul domniilor fanariote, perioadă de apogeu a orientalizării societăţii româneşti, care spre deosebire de cea anterioară, adică secolul al XVII-lea, înseamnă o rupere aproape totală a legăturilor Principatelor cu Occidentul. Totuşi, între domnii fanarioţi

s-au aflat oameni deosebit de culţi şi cu o mare deschidere faţă de Apus şi mai ales de Franţa, al cărei prestigiu în plan politic şi cultural ajunge până la Constantinopol.

Dacă în prima jumătate a secolului, domnii fanarioţi întreţin legături doar cu „acei francezi pe care întâmplarea şi cariera îi exilaseră în Orient." (Iorga [1917]1995, 28), în a doua jumătate a secolului, la curţile acestor suverani întâlnim tot mai des secretari şi perceptori din Franţa. Această „modă", care va fi preluată în scurt timp şi de către marii boieri din anturajul Curţii, aduce cu sine mai întâi nevoia şi apoi interesul crescând pentru cartea şi ziarele franţuzeşti. Putem afirma deci că la venirea ruşilor în Principate, elitele făcuseră indirect cunoştinţă cu Franţa. Dacă însă la noi pătrunderea influenţei franceze a fost controlată şi chiar îngrădită de mai puternica influenţă grecească impusă de regimul fanariot, în Rusia, aceasta a modelat elitele într-o manieră directă, fără intermedierea altei limbi şi culturi. Prin urmare, o dată cu venirea ruşilor în Principate influenţa franceză se diversifică, devine mai puternică şi începe să afecteze mentalităţile elitelor româneşti.

Spre deosebire de franceza boierilor fanarioţi, fluentă dar „cu oareşicari grecisme." (Rosetti [1925]1996, 49), limba franceză vorbită de ruşi devine un etalon de perfecţiune, căci nobilii ruşi învaţă franceza din copilărie, iar cultura franceză lasă asupra lor a amprentă pe care nimic nu o va mai şterge (Ancelot 1827, 92). În al doilea rând, ruşii îşi însuşiseră deja „lecţiile" lui Petru I, se mişcau dezinvolt în noile haine şi practicau manierele europene. Astfel, într-o oarecare măsură, ei devin „profesorii" noştri de modernitate, la fel cum fusese Petru pentru părinţii sau bunicii lor.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea, semnele modernizării sunt încă destul de slabe pe pământul românesc, cel puţin dacă este să îl credem pe J. L. Carra. Vorbind despre oraşele noastre, acesta afirma că „abia seamănă cu cele mai sărăcăcioase târguri din Franţa sau Ţara Nemţească." (Carra [1777]2011, 89). Nici interiorul locuinţelor nu a ieşit încă de sub influenţa orientală, căci mobilele sunt foarte rare şi chiar boierii obişnuiesc să mănânce aşezaţi pe perne „cu spinarea îndoită, ca nişte maimuţe." (Carra [1777]2011, 89). Cu aceeaşi „delicateţe", vorbeşte şi despre dansurile româneşti, în care i se pare că dansează urşi pe o muzică jalnică şi plictisitoare (Carra [1777]2011, 91). Educaţia cuprinde cunoaşterea limbii greceşti şi sunt foarte puţini cei care vorbesc limbi străine, chiar şi dintre boieri (Carra [1777]2011, 103).

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, situaţia se schimbă. În special după 1821, influenţa Porţii asupra Principatelor începe să slăbească puţin câte puţin. Conflictele între turci şi ruşi continuă şi, o dată cu ele, perindările armatelor ţariste pe teritoriul românesc. Ocupaţia rusească se permanentizează începând cu 1829, aceştia erijându-se în agenţi civilizatori ai Principatelor. Trebuie subliniat faptul că, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, influenţa franceză a avut la noi mai multe canale aproape simultane de pătrundere. Filierei ruseşti i se adaugă numărul crescând de francezi stabiliţi la noi, dar şi tinerii care încep să meargă la studii în Franţa. În concluzie, elementele modernizării pătrund în societatea românească simultan dar pe mai multe căi, fie prin intermediar, fie direct de la sursă. În mod cert, înrâurirea Franţei este din ce în ce mai vizibilă. Schimbările care au loc cu repeziciune sunt surprinse de către baronul Charles de Bois-le-Comte. Descriind Bucureştiul la 1834, acesta afirmă că în capitala Valahiei, totul e francez „de la limba, ţinuta în societate, îmbrăcămintea, moda şi până la puţinele cărţi pe care le au, până la ziarele pe care le primesc din străinătate." (în CS III [1834]2006, 129).

- **Balurile și vestimentația**

Introduse la noi de trupele imperiale care erau găzduite în casele boierilor pământeni, acestea au încurajat schimburile culturale, căci: „ruşii învăţară să învârtă *hora*, iar românii făcură cunoştinţă cu *anglaise* şi *poloneza*" (Bezviconi 1947, 135). La fel ca *assambleia* ruseşti, cu ritualul lor complicat şi strict, balurile reprezintă adevărate cursuri de civilizaţie, care delimitează net nobilimea de celelalte clase sociale. La nivelul elitelor, noile norme de comportament având la bază modelul francez devin comune în întreaga Europă. Dintre acestea se numără cunoaşterea limbilor străine, a francezei în principal, cunoaşterea dansului, al codului manierelor elegante dar şi includerea în lumea exclusivistă a saloanelor (Olariu 2011, 48). În acest context, o semnificaţie aparte dobândeşte noul şi complicatul cod vestimentar, ca prim element distinctiv al nobilimii faţă de restul societăţii.

Întotdeauna, femeile au fost mai deschise către nou decât bărbaţii. Aşa s-a întâmplat şi în Principate, la trecerea dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Doamnele din înalta societate renunţă cele dintâi la amplele haine orientale în favoarea elegantelor rochii europene, sub efectul „frumoşilor musafiri cu cozile pudrate, trimeşi de Dumnezeu însuşi spre mai mare fericire a lumii feminine a oraşului." (Bezviconi 1947, 135).

În timpul campaniei lui Kutuzov la Iaşi, în anul 1791, boierii moldoveni îşi etalau bogăţia prin eleganţa veşmintelor soţiilor „pe acele vremuri de cheltuieli nebune, când haina arnăuţilor nu se mai cunoştea de mulţimea auriturilor şi femeile bogaţilor dregători ai statului purtau averi întregi pe rochiile lor de sărbătoare." (Bezviconi 1947, 135). Cunoştinţele despre modă devin parte componentă a educaţiei, în rest destul de sumare a domnişoarelor. În primii ani ai secolului al XIX-lea, pregătirea intelectuală a tinerelor fete se rezuma de obicei la „însuşirea unei diplomaţii de budoar care implica primirea la casă deschisă a eventualilor peţitori, frecventarea croitoriilor, consultarea jurnalelor de modă etc." (Felecan 2004, 49). Nu trebuie să ne mire acest lucru, de vreme ce însuşi Rousseau atrăgea atenţia asupra pericolului pe care îl reprezintă educaţia pentru fete (Ofrim 2008, 23).

Modificări substanțiale în ceea ce privește moda din Țările române se înregistrează în timpul ocupației rusești din 1806-1812. Participant la evenimente, contele francez Langeron observă că la București și Iași sosesc „negustori de mode, croitorese și croitori." (în Djuvara [1995]2009, 110) pentru a satisface nevoia de noutate, în special, a doamnelor. Moda și limba franceză devin tot mai prezente în viața elitelor noastre, deoarece locuințele boierilor „s-au umplut de servitori străini, de bucătari francezi și, prin saloane și iatacuri, nu s-a mai vorbit decât franțuzește." (în Djuvara [1995]2009, 110).

La începutul secolului al XIX-lea, la Bucureşti, mobilele şi chiar oglinzile lipsesc din casele boierilor. Aceştia sunt obişnuiţi să scrie pe genunchi, aşa cum remarca cu stupoare Christine Reinhard, soţia consulului francez Charles Frédéric Reinhard, în dramatica sa şedere în Principate, între 1805-1806. Aceasta, la fel ca alţi diplomaţi străini, este nevoită să-şi comande mobilier din străinătate. Deosebit de scumpe, cele câteva piese ajung cu greu la destinaţie (în CS I [1805-1806]2004, 303). Deschiderea comerţului pe Dunăre în perioada regulamentară permite pătrunderea mult mai rapidă şi în cantităţi mari a mărfurilor europene în cele două capitale, Iaşi şi Bucureşti. Spre mijlocul secolului, noile toalete europene ajung de la Paris în doar 17 zile (Soubiran-Ghica, în CS V [1848]2007, 156). Prin urmare, moda devine unul dintre primele domenii, în care Principatele vor înregistra o sincronizare completă cu restul Europei.

- **Emanciparea femeilor**

Femeile ruse din înalta societate s-au numărat printre primele beneficiare ale modernizării impuse de către Petru I. Întotdeauna mai receptive la nou decât bărbații,

acestea adoptă rapid moda europeană. Transformările care au loc în vestimentație și educație aduc după sine modificări majore și în cadrul relațiilor familiale. Prioritățile se schimbă în viața unei femei din înalta societate: balurile, dansul și muzica trec pe primul loc, în timp ce creșterea copiilor și grijile gospodăriei devin activități secundare (Lotman, 1994, 50). Libertatea nou obținută de către femei nu a fost întotdeauna bine înțeleasă adoptându-se și părțile mai puțin bune ale civilizației occidentale. Astfel, după modelul francez specific perioadei dinaintea și de după revoluția franceză, la curtea de la Sankt-Petersburg se răspândește moda amanților (Lotman, 1994, 50). Este, însă, cert faptul că rolul femeii în societatea rusă nu va mai putea fi neglijat, importanța acestei teme dând naștere în secolul al XIX-lea așa-numitei „probleme a femeii." (Puşkareva, 1994, 6). Dezbaterile cu privire la acest subiect vor avea drept urmare obținerea anumitor îmbunătățiri în viața socială și familială a femeilor ruse, în special, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu schimbările statutului juridic al acestora (Puşkareva, 1994, 7).

Libertatea moravurilor care începe să se manifeste în societatea românească o dată cu şirul nesfârşit al războaielor ruso-turce este pusă adesea în legătură cu frumuseţea femeilor române. Aceasta îl determină pe călugărul Constantin Dapontes să exclame:

> „Afrodita şi-a avut mai întâi domnia singură în Cipru, după istorie, acum are pretutindeni tronuri şi împărăţii, dar mai cu seamă, socot eu în Moldova şi Ţara Românească, din pricina frumuseţii şi uşurinţei femeilor ce sunt acolo" (în CS IX [1759]1997, 389).

În secolul al XVIII-lea, familia şi descendenţa reprezentau bogăţia cea mai mare a unui individ, căci ele îi asigură locul şi rolul în societate (Vintilă-Ghiţulescu 2008, 314). În acest cadru, căsătoria este văzută ca mijloc de construire a unei reţele de solidaritate, care domină scena politică (Vintilă-Ghiţulescu 2008, 314). Perioada de criză care precedă sfârşitul regimului fanariot, potenţată de venirea armatelor ruseşti, va declanşa un lanţ de mutaţii importante în cadrul relaţiilor familiale, nu toate având un caracter pozitiv.

Călătorul Markos Antonios Katsaitis, vizitând Iaşiul la 1742, scria despre moldovence că: „umblă toate în trăsură şi nu trăiesc ferite de relaţii după obiceiul grecesc şi turcesc, ci frecventează societatea în libertate deplină şi sunt dezinvolte ca italiencele." (în CS IX [1742]1997, 287). După afirmaţiile lui F. W. von Bauer, participant la războiul ruso-turc din 1768-1774, influenţa turcească persistă în Ţara Românească, căci „românii îşi ascund femeile şi caută să le ferească de ochii lacomi ai străinilor." (în CS X [1778]2000, 150). În mod evident, nu doar mentalitatea orientală îi determină pe valahi să aibă o asemenea atitudine, ci mai ales acele „priviri lacome" ale ocupanţilor care băntuiau prin ţară. În numai zece ani, situaţia se schimbă şi la Bucureşti, unde „nu eşti socotit om de lume dacă nu ai o amantă", după cum observă Constantino-Guglielmo Ludolf (în CS X [1888]2000, 435).

Procesul de emancipare feminină continuă şi în secolul al XIX-lea. Amintind despre şederea ruşilor în Moldova între 1806 şi 1812, Radu Rosetti afirmă că „prezenţa acelor ofiţeri în casele boiereşti a ajutat mai cu samă la încetarea recluziunii femeilor şi a înlesnit mult libertatea raporturilor din toate zilele între cele două sexe." (Rosetti [1925]1996, 56). Emanciparea nu este lipsită de excese, mai ales în timpul celei mai devastatoare ocupaţii a Principatelor. Femeile sunt folosite în scopuri politice şi pentru distragerea conducătorilor armatei imperiale. Fiica banului Filipescu, devenită amanta generalului Miloradovici, aduce tatălui său funcţia de preşedinte al Divanului „cu puteri nemărginite în administraţiunea ţării." (Sion 1888, 78). Fără să uite de misiunea sa civilizatoare, generalul cere de la Sankt Petersburg „maistri de danţu, cari să înveţe pe cocone a danţa." (Sion 1888, 78). Atunci când amiralul P.V. Ciceagov soseşte în Bucureşti, acesta este şocat de atitudinea predecesorului

său, Kutuzov, care, aflat complet în mrejele tinerei sale iubite, doamna Giuliano, în loc să vegheze la menţinerea ordinii printre soldaţi, îşi transformase cabinetul în „centrul tuturor intrigilor" (Bezviconi 1947, 192).

Boierii, vrând să adopte europenizarea moravurilor şi ca să nu pară geloşi în prezenţa ofiţerilor imperiali, „lăsau scumpelor lor jumătăţi o libertate fără limită, împotriva voinţii şi obiceiurilor, ceea ce punea pe fruntea lor grele încercări." (Bezviconi 1947, 163). La fel de greşit înţeleg sensul acestei „civilizări" şi consoartele boiereşti care, după izolarea completă în care trăiseră până atunci, acum, au falsa impresie că le este permis să facă aproape orice. Faptul că zestrea pe care o primesc la căsătorie este inalienabilă şi trebuie returnată integral în cazul unui divorţ, le dă o independenţă rar întâlnită chiar în Vest, aşa cum nota consulul Prusiei la Bucureşti, Neigebaur (în CS V [1854]2007, 280).

Libertatea prost înţeleasă, la care se adaugă vechiul obicei al căsătoriilor aranjate şi la vârste foarte fragede, degradează profund instituţia căsătoriei. „Sunt puţine femei de 30 de ani care să nu fi avut măcar doi bărbaţi." (în CS III [1837]2006, 709), remarca, în anul 1837, călătorul francez Auguste Labatut. Acest fapt este caracteristic oricărei epoci de tranziţie, în care vechile percepte după care se ghidează societatea sunt în mod rapid înlăturate iar conţinutul celor noi este preluat într-o manieră superficială şi adesea trunchiată. Ieşirea în societate a tinerelor, contactul direct cu lumea bărbaţilor, dar şi lecturile cu care îşi alină plictiseala, le determină să ceară divorţul „sub pretextul cel mai frivol numai după câteva luni de la căsătorie." (în CS I [1813]2004, 576).

Mediul joacă şi el un rol important în formarea comportamentului tinerei femei. „Atracţia plăcerii şi a <traiului> în societate ajung prea puternice pentru ca să i se împotrivească şi exemplele altora, împreună cu numeroasele tentaţii care o înconjoară, se dovedesc mai curând sau mai târziu fatale pentru virtutea ei.", era de părere generalul scriitor Robert Thomas Wilson, în 1812 (în CS I [1812]2004, 644). Mai grav este faptul că nici în cazul unei a doua căsătorii lucrurile nu se schimbă foarte mult, odată ce doamna se obişnuise cu „plăcerile variaţiei". Totuşi sunt curioase remarcile acestor apuseni, când, libertatea în purtare a femeilor din Principate, în secolul al XIX-lea este datorată „legăturilor cu Răsăritul şi îndeosebi cu Apusul, aducător de acele noi moravuri uşuratice, care încolţeau şi înfloreau aici, în opoziţie cu traiul oriental care dăinuise până la începutul secolului al XIX-lea şi atât de potrivnic sângelui latin." (Hagi-Mosco [1958]1995, 260).

Revoluţia de la 1848 vine să înnoiască regulile de organizare socială dar şi să pună ordine într-o societate măcinată de conflicte, ocupaţii străine şi înapoiere culturală. Perioada Revoluţiei de la 1848 marchează un punct de cotitură în evoluţia moravurilor societăţii româneşti din secolul al XIX-lea. Aceste schimbări profunde afectează însăşi unitatea de bază constitutivă a societăţii şi anume familia şi relaţiile între soţi: «[l]e mariage d'amour, de plus en plus évoqué, sera la base d'une dichotomie récurrente dans la littérature moralisatrice de l'époque suivante, s'oposant au mariage d'intérêt, contracté par les parents, qui ne pouvait assurer l'harmonie rêvée.»[5] (Băluţă 2008, 114). Ionela Băluţă consideră că familia devine un simbol important al construcţiei ideologice, de distribuire a rolurilor între public şi privat (Băluţă 2008, 114), iar în acest context se schimbă percepţia generală asupra femeii şi a poziţiei sale în societate.

[5] „Căsătoria din dragoste, evocată din ce în ce mai des, va sta la baza unei dihotomii, frecventă în literatura moralizatoare din epoca anterioară, opunându-se căsătoriei din interes, stabilită de către părinţi, care nu putea să asigure armonia visată" (trad. n.).

Concluzie: Fie că vorbim despre dezvoltarea limbii și a literaturii sau înființarea instituțiilor de bază ale unui stat civilizat, începuturile modernității românești sunt indiscutabil legate de Franța, țară care nu reprezintă pentru români doar un model de urmat în cele mai diverse aspecte ale vieții sociale și culturale, ci mai ales o susținătoare permanentă în lupta poporului nostru pentru obținerea independenței și pentru unire. Acestea sunt motivele pentru care, încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi pe tot parcursul secolului următor, contactele dintre Franța și Principatele române vor cunoaște o evoluție ascendentă. Ca urmare a acestui fapt, influența franceză se remarcă pe pământ românesc printr-o mare diversitate a formelor de manifestare, dar și a agenților care o mediază.

Luând contact cu Țara Românească și Moldova într-o perioadă istorică în care ei înșiși considerau modelul cultural francez drept cel mai sigur garant al modernizării, ruşii sunt, după greci, ceilalţi intermediari care mediază primele contacte culturale ale românilor cu Franța. Deşi în plan politic nu au fost întotdeauna de bună credinţă, în plan economic, social şi cultural aceştia contribuie la schimbarea vechii mentalităţi orientale cu relaţii noi, de tip occidental. Fără a fi lipsită de excese, consecințe ale condiţiilor istorice nefavorabile, influenţa franceză prin intermediar rusesc marchează o etapă hotărâtoare din trecutul nostru şi este indisolubil legată de începuturile modernității românești.

Bibliografie:

Agheeva, O. G., 2000. *Petr I glazami zapadnoevropejskich memuaristov načala XVIII veka* în *Rossija i mir glazami drug druga: iz istorii vzaimovosprijatija*, I, Moscova, IRI RAN, p. 87-119, URL: http://rosmir.iriran.ru/upload/file/Vip1.pdf (consultat în 07.06.2015) [Petru I în ochii memorialiștilor occidentali de la începutul secolului al XVIII-lea].

Ancelot, Jacques-François, 1827. *Six mois en Russie, lettres écrites à M. X. –B. Saitines en 1826*, Dondey-Dupré père et fils, Paris, URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k844042 (consultat în 12.14.2014) [Despre distrugerea iezuiților în Franța].

Băluţă, Ionela, 2008. *La famille – «cellule de base de la société». Construction idéologique et normative dans la seconde moitié du XIXe siècle*, în *Social Behavior and Family Strategies in the Balkans (16th-20th Centuries)*, (coord.) Băluţă, Ionela, Vintilă-Ghiţulescu Constanţa, Ungureanu, M.-R. Actes du colloque international 9-10, juin, 2006, New Europe College Bucarest, p. 111-137.

Bezviconi, Gheorghe, G., 1947. *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, București, Institutul de istorie națională din București.

Braudel, Fernand, [1979]1989. *Timpul lumii*, București, Editura Meridiane [Le temps du monde].

Carra, Jean-Louis, [1777]2011. *Istoria Moldovei şi a Ţării Româneşti. Memorii istorice şi geografice despre Ţara Românească publicate de M. de B****, traducere de Veronica Grecu, Cuvânt înainte de Ligia Cadeschi, Iaşi, Institutul European [Histoire de la Moldavie et de la Valachie].

Cars, Jean des, [2010]2013. *Saga dinastiei Romanov. De la Petru cel Mare la Nicolae al II-lea*, Editura Corint, Bucureşti [la Saga des Romanovs: De Pierre le Grand à Nicolas II].

Călători străini despre țările române în secolul al XIX-lea (coord. Buşă, Daniela), 2006. III Serie nouă (1831-1840), București, Editura Academiei Române.

Călători străini despre ţările române în secolul al XIX-lea (coord. Buşă, Daniela), 2007. V Serie nouă (1847-1851), Bucureşti, Editura Academiei Române.
Călători străini despre Ţările Române (coord. Holban, M.), 1997. IX, Bucureşti, Ed. Academiei Române.
Călători străini despre Ţările Române (coord. Holban, M.), 2000. X, Bucureşti, Ed. Academiei Române.
Călători străini despre ţările române în secolul al XIX-lea (coord. Filitti, Georgeta, Marinescu, Beatrice, Rădulescu-Zoner, Ş.), 2004. I Serie nouă (1801-1821), Bucureşti, Editura Academiei Române.
Cornea, Paul, 1974. *Oamenii începutului de drum*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Djuvara, Neagu, [1995]2009. *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*,ediția a VII-a, București, Editura Humanitas.
Duby, Georges, Mandrou, Robert, [1958]1984. *Histoire de la civilisation française XVII-XX siècle*, avec la participation de J.-Fr. Sirinelli, Paris, Armand Colin [1958]1984 [Istoria civilizației franceze, secolele XVII-XX].
Eliade, Pompiliu, [1898]2000. *Influenţa franceză asupra spiritului public în România – originile*, traducere din franceză de Aurelia Dumitraşcu, Bucureşti, Editura Humanitas [De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Étude sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariothes].
Felecan, Daiana, 2004. *Limbajul dramaturgiei româneşti din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Editura Dacia; Mega.
Hagi-Mosco, Emanoil, [1958]1995. *Bucureşti, amintirile unui oraş: Ziduri vechi: Fiinţe dispărute*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti.
Iorga, Nicolae, [1917]1995. *Istoria relaţiilor române. Antologie*, traducere de Anca Verjinschi, Bucureşti, Editura Semne.
Ivanskaia, I. V., 2006. *Pričiny pojavlenija i rasprostranenija francuzskoj kul'tury v Rossii v epochu Petra I*, în „Žurnal Izvestija Rossijskovo Pedagoghičeskogo Universiteta im. A. I. Ghercena", nr. 23, vol. 5, p. 42-47, URL: http://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/5%2823%29/ivanskaya_5_23_42_47.pdf (consultat în 12.02.2014) [Cauzele apariției și răspândirii culturii franceze în Rusia din epoca lui Petru I].
Kliucevski, V., O., [1904-1922]2013. *Russkaja Istoria*, Moscova, Eksmo [Istoria Rusiei].
Kopanev, N., A., 1989. *Itogi i problemy izučenija russkoj literatury XVIII veka*, Leningrad, p. 180-183, URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7280 (consultat în 20.05.2015) [Concluzii şi probleme privitoare la studiul literaturii ruse din secolul al XVIII-lea].
Lotman, I. M., 1994. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII — начало XIX века)*, Sankt-Petersburg, „Iskusstvo-SPb", URL: http://ninaus.ru/data/files/irl/lotman.pdf (consultat în 20.06.2015) [Discuții despre cultura rusă. Viața de zi cu zi și tradițiile nobilimii ruse (secolul al XVIII-lea-începutul secolului al XIX-lea)].
Miasnikov, A., L., 2014. *Zolotoj vek Rossijskoj imperii*, Moscova, EdituraVeče [Veacul de aur al Imperiului rus].
Ofrim, Alexandru, 2008. *Cum citeau femeile. Reprezentări ale lecturii feminine* în „Dilemateca", p. 15-24.
Olariu, Elena, 2011. *Mentalități și moravuri la nivelul elitei din Muntenia și Moldova (secolul al XIX-lea)*, București, Editura Universității din București.
Olteanu, Antoaneta, 2000. *Homo balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, Bucureşti, Editura Paideia.
Olteanu, Antoaneta, 2004. *Miturile Rusiei clasice*, Bucureşti, Editura Paideia.
Puşkareva, N. L., 1994. *Russkaja ženščina v seme i obščestve X-XX vv.: etapy istorii* în „Etnografičeskoe obozrenie", nr. 5, p. 3-15, URL:http://journal.iea.ras.ru/archive/1990s/1994/Pushkareva_1994_5.pdf (consultat în 02.09.2015) [Femeia rusă în familie și societate, secolele X-XX: etapele istoriei].
Rivarol, Antoine de, [1784]1991. *De l'universalité de la langue française*, Distique, Paris, URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98382.r=De+l%27Universalit%C3%A9+de+la+langue+fran%C3%A7aise.langFR [Despre universalitatea limbii franceze].

Rjeoutski, Vladislav, *2013. Apprendre la „langue de l'Europe": le français parmi d'autres langues dans l'éducation en Russie au siècle des Lumières* în „ВИВЛИОθИКА: *E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies, vol. 1", p. 5-19, URL:* http://www.academia.edu/5037551/Apprendre_la_langue_de_l_Europe_le_fran%C3%A7ais_parmi_d_autres_langues_dans_d_%C3%A9ducation_en_Russie_au_si%C3%A8cle_des_Lumi%C3%A8res *(consultat în 02.09.2015) [Învățarea „limbii Europei": franceza printre alte limbi în educația rusească din secolul Luminilor]*.

Rosetti, Radu, [1925]1996. *Amintiri (I). Ce-am auzit de la alţii*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române.

Sion, George, 1888. *Suvenire contimpurane*, București, Tipografia Acedemiei Române.

Vasilenko, N. P., 1911. *Rost francuzskogo vlijanija v Rossii do francuzskoj revoljucii*, în *Otečestvennaja vojna i russkoe obščestvo*, tom I, Moskva, p. 20-26, URL: http://www.museum.ru/1812/library/sitin/book1_02.html (consultat în 20.03.2014) [Intensificarea influenței franceze în Rusia până la Revoluția franceză].

Vintilă-Ghiţulescu, Constanţa, 2008. *Au sein de la famille: Solidarités et conflits sociaux dans la société roumaine (XVIIIe siècle)* în Băluţă, Ionela, Vintilă-Ghiţulescu Constanţa, Ungureanu, M.-R. (coord.), *Social Behavior and Family Strategies in the Balkans (16th-20th Centuries)*, Actes du colloque international 9-10, juin, 2006, New Europe College Bucharest, pp. 314-342 [În sânul familiei: solidarități și conflicte sociale în societatea românească (secolul XVIII)].

Vintilă-Ghiţulescu, Constanţa, 2013. *Evgheniţi, ciocoi, mojici*. *Despre obrazele primei modernități românești 1750-1860*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Wilkinson, Richard, [1993]1999. *Ludovic al XIV-lea, Franța și Europa*, București, Editura All [Louis XIV, France and Europe 1661-1715].

Pătruţ – Nicolae BĂNĂDUC
(Seminarul Teologic Ortodox
Episcop Ioan Popasu, Caransebeş)

Personalităţi româneşti în discursul de amvon la monahul Nicolae Delarohia

Abstract: (**Romanian personalities in the pulpit speech at Nicholas Delarohia monk).** Monk Nicolae Steinhardt's volume, Giving you will acquire. Words of faith, since the first edition (1992) entered into the consciousness of many readers as an essayist and a royal crowning of all known writings critic and essayist (original Hebrew) is christened in the Jilava prison and he was monk at Rohia Monastery of Maramures . In other words, posthumous volume is a compilation of his theological thought , the author becoming an exemplary living and witnessing orthodoxy that has chosen.
In this analysis we try to reconsider the theological and cultural point of view simultaneously, the way, beeing a monk (16 August 1980), Nicolae Steinhardt introduced in his speech terms and ideas, notions and synthesis twinned inspoken sermons from the monastery church's pulpit. Otherwise said, there are cultural references totaling the names of many personalities of space of Romanic expression, both in Romania and in Europe; artistic valences are highlightened at the expression level by cultivating paradox and balance of the interdisciplinary content, guaranteed by the name gallery from the volume. Although quoting is sometimes surprising and antagonizes the lecturer at a first connection with the text, the multitude of ideas germinated from this method reveals the unique and conqueror style of monk Nicolae Steinhardt: from Antim Ivireanul to Ion Creangă, from Mircea Eliade or Cioran to poets as Lucian Blaga, from artists such as Constantine Brancusi and theologians as Reverend Father Dumitru Stăniloae or Cleopa Ilie. The analyzed texts are in the range of 1980-1989 and coincide with the monastic period of its existence, which consents also a (re)interpretation of the relationship between culture and spirituality, Romanism and personal confession in a determined historical context.

Keywords: essay, Christianity, culture, confession, personalities

Rezumat: Volumul monahului Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, încă de la prima ediţie (1992) a intrat în conştiinţa multor cititori ca un regal eseistic şi o încununare a tuturor scrierilor cunoscutului critic şi eseist (de origine evreu) încreştinat în închisoarea e la Jilava şi călugărit la Mănăstirea Rohia din Maramureş. În altă ordine de idei, volumul postum reprezintă şi o sinteză a textelor şi a gândirii sale teologice, autorul devenind o exemplaritate în trăirea şi mărturisirea ortodoxiei pe care a ales-o.
În analiza de faţă încercăm să reconsiderăm punctul de vedere teologic şi cultural simultan, modul în care, monah fiind (din 16 august 1980), Nicolae Steinhardt a introdus în discursul său termeni şi idei, noţiuni şi sinteze îngemănate în predici rostite de pe amvonul bisericii mănăstireşti. Alfel spus, există referinţe culturale ce însumează numele multor personalităţi ale spaţiului de expresie romanică, atât în România, cât şi în Europa; sunt evidente valenţe artistice la nivelul expresiei prin cultivarea paradoxului şi echilibrul de conţinut al interdisciplinarităţii garantat de galeria numelor din volum. Deşi citarea este uneori surprinzătoare şi contrariază lectorul la o primă conectare cu textul, multitudinea ideilor germinate din această metodă denotă stilul inedit şi cuceritor al monahului Nicolae Steinhardt: de la Antim Ivireanul până la Ion Creangă, de la Mircea Eliade ori Emil Cioran până la poeţi ca Lucian Blaga, de la artişti precum Constantin Brâncuşi şi teologi ca părintele Dumitru Stăniloae ori Cuviosul Cleopa Ilie. Textele analizate sunt cuprinse în intervalul 1980-1989 şi coincid cu perioada monastică a existenţei sale, fapt care consimte şi o (re)interpretare a relaţiei dintre cultură şi spiritualitate, românism şi mărturisire personală într-un context istoric determinat.

Cuvinte-cheie: eseu, creştinism, cultură, mărturisire, personalităţi

Reputația literară a lui Nicolae Steinhardt (1912-1989), ca scriitor, se datorează mai ales *Jurnalului fericirii*, scriere memorialistică și eseistică derivată din experiența carcerală a autorului (după 1990). La aceasta se adaugă mărturiile celor care l-au cunoscut, persoane

care vorbesc de ipostaza *omului bun*, căruia *generozitatea* îi este nota dominantă[1] și prin prisma căreia, alături de aura monahală, propune exigențele spiritului său creator în arta de a interpreta viața și cultura, experiența și spiritualitatea românească.

Acestor două motivații, adăugăm recunoașterea sa în panteonul cultural-artistic românesc prin ancorarea de personalitățile pe care le consemnează opera sa. Nu greșim când afirmăm că textele sale sunt un depozitar viu al spiritualității românești, lectorul avizat identificând faptul că până la momentul anului 1989, lucrările sale reprezintă nu doar gândirea sa, ci și analiza ideilor altor personalități pe care le „portretizează" în calitate de critic literar.Textele sale, în decursul anilor, le publică în revistele din întreaga țară și sunt cuprinse în 6 volume antume – *Între viață și cărți* (1976), *Incertitudini literare* (1980), *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* (1982), *Critică la persoana întâi* (1983), *Escale în timp și spațiu* (1987), *Prin alții spre sine* (1988) – și 2 volume în parte pregătite de autor și apărute postum: *Monologul polifonic* (1991) și *Primejdia mărturisirii* (1993). Sumativ, Virgil Bulat este de părere că, luate în totalitatea lor, eseurile și cronicile alcătuiesc o *hartă sui-generis a spiritualității românești din ultimele decenii*[2]ale secolului al XX-lea.

Nicolae Steinhardt aparține și familiei europene care îl adoptă în galeria celor mai responsabili de dialogul cultură – teologie în dezbaterile eseistice, dar și de implicațiile ce irigă lumea scriitorilor pe liantul literatură – religie. Se pare că spațiul românesc deține în plus particularități ce sunt în primul rând în funcție de experiențele concrete (a se vedea în acest sens interesul său pentru înțelegerea iudaismului[3], doctoratul în drept constituțional, anchetele securității, experiența închisorii, botezul în celula 18 din Jilava, intrarea în monahism ș.a.). În literatura română contemporană, Nicolae Steinhardt reprezintă „cazul unui eseist"[4] ce a abordat o tematică eterogenă, de la artă la literatură, religie sau morală. Inteligența și erudiția par să fie atuurile esențiale, dublate însă de o generozitate care îl împiedica să dea judecăți critice ferme sau prea severe.

Nicolae Steinhardt: o biografie identitară în spatiul cultural românesc

Aici ne sunt utile două mărturisiri, „autobiografii", semnate de Nicolae Steinhardt în postura de monah, din care vom cita, iar faptul că apar numele primelor cunoștințe care vor fi subiecte și motive de analiză eseistică de inspirație teologică, face din aceste *mărturisiri* un prolog al cuvântărilor rohiene de mai târziu;cel dintâi *punct culminant* este ca un *memento* al descoperirii sensului vieţii şi face trimitere la **convertirea** care l-a făcut singular (în mediul iudaic din care provenea) și exemplar pentru destinul său creștinesc: „În prima

[1] „Mi s-a părut printre cele mai inteligente persoane bune, printre cei mai inteligenţi oameni buni pe care i-am văzut vreodată. În general, oamenii buni, despre care se spune că sunt oameni buni, generoşi, îngăduitori, foarte rar putem spune şi că sunt foarte inteligenţi. Inteligenţa se leagă de obicei cu neutralitatea, arbitrul, cu severitatea, nu cu generozitatea. Avem de data aceasta un exemplu că inteligenţa poate fi dublată de generozitate şi bunătate" în „N. Steinhardt, un exemplu că inteligenţa poate fi dublată de generozitate şi bunătate", interviu realizat de Călin Cira cu Alexandru Vlad, în „Tabor-revistă de cultură şi spiritualitate românească", Anul III, Nr. 11, Februarie 2010, p. 91-94.

[2] Virgil Bulat, *Un condei pururi tânăr*, în „Steaua. Revistă a uniunii scriitorilor", Cluj-Napoca, anul XL, iunie 1989, p. 25.

[3] N. Steinhardt, Em. Neuman, *Eseu despre o concepţie catolică asupra iudaismului. Iluzii şi realităţi evreieşti*, traducere de Giuliano Sfichi, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, referinţe critice şi indici de Ioan Chirilă, repere biobliografice de Virgil Bulat, Editura Mănăstirea Rohia, Polirom, Iaşi, 2011.

[4] Iulian Boldea, *N. Steinhardt – drumul spre adevăr*, în *Tabor. Revistă de cultură şi spiritualitate românească*, editată de Mitropolia Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului, anul II, Nr. 4, Iulie - 2009, p. 18.

celulă a Jilavei unde am nimerit, primul om care mi s-a adresat a fost un preot-călugăr ortodox […] (**Mina Dobzeu** n.n.). Am priceput atunci că zarurile au fost aruncate, că Dumnezeu e atotputernic şi scăpare pentru mine nu mai încape: Hristos mă accepta, mă voia"[5].Urmează o scurtă catehizare şi apoi botezul în data de 15 martie 1960, evocat în jurnal[6] dar şi în omiliile sale monahale.

Cert este că din acest eveniment se va alimenta spiritual de acum încolo şi va explica alegerea monahismului. „Starea aceasta de fericire a durat în toată vremea detenţiei; a rezistat unor grele încercări; mi se întâmpla – la Jilava, la Gherla – să nu pot dormi, ori să mă deştept în plină noapte *de cât de fericit eram*. Uneori necazurile ne împiedică să dormim; dar iată că şi fericirea poate acţiona întocmai"[7].

Al doilea *punct culminant* al *Mărturisirii*, ca eveniment biografic, se identifică aceleiaşi taine, explicând relevanţa monahismului pregustat în spaţiul carceral: „Minunea, iarăşi s-a întâmplat. A venit decretul general de graţiere din 1964 […] şi am fost eliberat de la Gherla. […]. Cât timp a trăit bătrânul meu părinte (a murit la nouăzeci de ani) n-a putut fi vorba de călugărie; am avut doar grija firească de a-mi desăvârşi prin mirungere botezul (perfect valabil) şi a lua după aceea în mod regulat sfânta cuminecătură"[8].

După 1967, când moare tatăl său, va căuta o mănăstire, dar de abia în 1973, prietenul **C. Noica** îi va spune: „Ţi-am găsit locul potrivit"[9]. Providenţa lucrează: „Tot Constantin Noica (lui doar îi datoram blagoslovenia peregrinărilor prin închisoare şi deschiderea ochilor mei tâmpi) mi-a fost de ajutor şi mi-a găsit din nou calea de acces; descoperise mica, liniştita şi retrasa mănăstire de la Rohia […]". Împreună cu scriitorul Iordan Chimet vizitează mănăstirea, iar timp de 7 ani va merge tot mai des aici, fără urmări dramatice: „Relaţiile mele cu prietenii evrei şi rudele mele nu s-au schimbat defel în urma botezului, dar se cade să mărturisesc: mă simt din în ce mai creştin şi mai român"[10].

După 1978, dorind să îşi viziteze prietenii din străinate, printre care Virgil Ierunca şi Monica Lovinescu, reuşeşte să călătorească mai întâi în Franţa: „Am cunoscut emoția și bucuria unei primiri mai mult decât prietenoase din partea câtorva din fruntașii generației mele. Și **Eliade**, și **Eugen Ionescu**, și **Cioran** m-au întâmpinat cu o extraordinară bunăvoință și cu o căldură pe care nici nu îndrăzneam să o nădăjduiesc"[11]. În Belgia rămâne aproximativ un an, însă de când „jinduiam după călugărie"[12], ia decizia finală şi constată:

---

[5] N. Steinhardt, *Primejdia mărturisirii,Convorbiri cu Ioan Pintea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000,p. 179.
[6] N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Polirom/Mănăstirea Rohia, Bucureşti, 2008, p. 167-171.
[7] N. Steinhardt, *Primejdia mărturisirii…*, p. 180.
[8] *Ibidem*, p. 181.
[9] *În arhivele Mănăstirii Rohia s-a găsit autobiografia lui Nicolae Steinhardt*, în cotidianul „Crişana Plus", 27 iunie, 1997, p. 4.
[10] *Notă autobiografică*, în N. Steinhardt, *Cartea împărtăşirii*, ediție alcătuită de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1998,p. 127. (Apare și în revista „Apostrof", nr. 1-2 din 1991, p. 11; text redactat în 1982 pentru Alexandru Mirodan, *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limba română,* vol. 1, A – C, Tel Aviv, Editura Minimum, 1986, paginile 208-211; textul a fost retipărit în N. Steinhardt, *Eu însumi și alți câțiva -eseuri noi și vechi-*, ediție alcătuită și îngrijită de Ioan Pintea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, paginile 327-330).
[11] Viorica Nişcov, *Cronologie N. Steinhardt* în N. Steinhardt, *Opere 6, Articole burgheze*, Ediție îngrijită, adnotări, cronologie şi indice de Viorica Nişcov, studiu introductiv de Nicolae Mecu, Mănăstirea Rohia / Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 10.
[12] *În arhivele Mănăstirii Rohia s-a găsit autobiografia lui Nicolae Steinhardt*, *op. cit.*, p. 4.

„Sângele meu este evreiesc, dar de simțit și gândit simt şi gândesc româneşte”[13]. Astfel, din 16 august 1980, va îmbrăca haina monahală[14]. Intră în rânduiala mănăstirii, dar va avea şi „încuviinţarea de a păstra o cameră în Bucureşti unde să mă pot duce din când în când spre a-mi continua într-o oarecare măsură activitatea literară, considerată a fi indirect, în folosul Bisericii”[15]. Acest element biografic conjugă latura sa cărturărească (evidentă în eseurile din *Dăruind vei dobândi*) cu vocaţia sa monahală. Pe tot parcursul acestor evenimente (excluzând perioada de detenţie), Nicolae Steinhardt scrie şi publică în continuare.

Personalități românești care au făcut „obiect de studiu” în calitatea sa de critic literar (anul 1980 îl luăm doar ca reper existențial, fiind anul călugăriei sale), o bună parte din ele, se vor regăsi și în discursul de amvon al mânăstirii Rohia. Astfel că omul Nicolae Steinhardt nu s-a rupt de cultură, *Nota autobiografică*[16]din care s-a citat aici, pe lângă menţionarea publicaţiilor sale, redă şi o receptare proprie cercurilor în care a activat şi a cunoscut personalităţi interbelice sau scriitori mai tineri implicaţi în destinul cultural-spiritual al României. Îl enumeră pe Eugen Lovinescu („la şedinţele *Sburătorului* am luat parte din toamna anului 1929”), C. Sandu-Aldea, Vladimir Streinu („coleg de lot şi de detenţie”), Camil Petrescu („primul meu text de critică literară, *Elementele operei lui Proust*, el mi l-a remis *Revistei Fundaţiilor Regale*”), Şerban Cioculescu, Petru Comarnescu, Tudor Arghezi, Al. Ciorănescu („coleg de clasă, astăzi profesor la universitatea din Canare”), Al. O. Teodoreanu (Păstorel), I. Peltz, Camil Baltazar („a murit şi el creştin”), Sergiu Al-George („medic şi eminent indianist”), Dinu Pillat („fiul poetului, critic impecabil şi prieten neasemuit”) Al. Ştefanopol, C. Noica, Laurenţiu Fulga, Iordan Chimet, Ion Caraion, Ioan Alexandru, Al. Paleologu, Alexandru George, Ioanichie Olteanu, Andrei Pleşu, Mihai Şora. „Apoi: Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Sanda Stolojan, Horia Stamatu, G. Tomaziu, reîntâlniţi la Paris în 78-80, toţi nu numai nume ilustre, ci şi oameni de admirabilă modestie şi înflăcărată bunăvoire”[17].

Monahul *Delarohia*: de la critică literară la modele (personalități) culturale

Pentru evidențierea discursului de amvon steinhardtian și implicit în favoarea volumului postum de eseuri teologice/predici, amintim *geneza* dorinței monahului de a fi cunoscute cuvântările sale. Spre sfârșitul anului 1985, Î.P.S. Nicolae Corneanu[18] (vrednicul de pomenire mitropolit al Banatului) primește o scrisoare de la monahul Nicolae Steinhardt de la Mănăstirea Rohia, „căreia îi era alăturat un articol pe tema Botezului” pentru a fi publicat în revista de atunci,*Mitropolia Banatului*. Articolul este inclus în numărul revistei, dar respins de „Departamentul Cultelor”, numele său fiind pe lista celor interzişi. „Pentru că mi s-au părut **emoționante acele pagini** […] – mărturisește Î.P.S. Nicolae – și pentru că, totuși, **am considerat articolul valoros**, l-am inclus în următorul număr al revistei schimbând numele autorului din «monahul Nicolae Steinhardt» în **«monahul Nicolae**

[13] *Notă autobiografică, op.cit.*, p. 127.
[14] N. Steinhardt, *Primejdia mărturisirii…*, p. 183.
[15] *În arhivele Mănăstirii Rohia s-a găsit autobiografia lui Nicolae Steinhardt, op. cit.*, p. 4.
[16] *Notă autobiografică, op. cit.*, p. 128-129.
[17] *Ibidem.*
[18] *N. Steinhardt în evocări*, Ediţie îngrijită de Florian Roatiş, Editura Polirom, 2012, p. 110.

Delarohia». […]. Manevra a reuşit şi astfel articolul în cauză a apărut în numărul 1 din ianuarie-februarie 1986 (pp. 70-74) sub titlul *Roadele Sfintei Taine a Botezului* (s.n.)"[19].

Portretul său (și în special cel monastic) trebuie conturat ținându-se seama de ceea ce el însuși propunea conaționalilor săi în anul 1986, când urmare a propunerilor de a fi trecut în *Dicționarul evreilor din România*, spune răspicat: „de îndată am atras atenția asupra situației mele spirituale"[20]. Cu o sârguință demnă de condeiul unui scriitor, își va puncta traiectoria existenței, deloc banală, în termeni confesivi ce dau greutate ipostazei monastice. În orice structurare biografică s-a consemnat tonul confesiv al autorului ca atare, dar el se impune prin spațiul monahal al Rohiei, ca cea de-a doua valență topică a portretului său spiritual rezultată din „supranumele" Delarohia.

Același ton confesiv întreține și predicile de pe amvonul Rohiei, iar conexiunile culturale, implicit abordarea de către autor a ideilor personalităților presupune entuziasmul[21] ca stare de spirit, implicită discursului de amvon.

Trebuie să admitem că latura analizei textuale a operei sale „fragmentare"[22] este un proces deschis și continuu, interpretarea ei în acest sens fiind deocamdată mai puțin realizată. Promite abordări stilistice şi hermeneutice noi prin acest dialog creator al ipostazelor sale creatoare care trimit la o complexă interdisciplinaritate. Există structuri repetitive şi invariante tematice care parcurg opera sa de la primele texte semnate de autor până la cel din urmă, semn al spiritului creator steinhardtian, prin inculcarea unor motive devenite surse ale *fericirii* sale[23], ca stare spirituală definitorie în devenirea sa.

Eseurile scrise în perioada monastică, 1980-1989, reprezintă un alt jurnal al lui Nicolae Steinhardt. Nu numai discursul de amvon, ci şi întreaga sa operă este validată de „jurnalul acestei rezistențe", nu numai existențial-carceral (ca *Jurnalul Fericirii*), cât mai ales creator în plan literar-artistic, filosofic, teologic (după cum atestă cuvântările volumului *Dăruind vei dobândi*). Este rostul pentru care spiritul său creator „se deschide spre viitor"[24], devine în înțelesul cel mai evident și concret o *operă deschisă* prin „jocul unei vitalități structurale pe care opera o are"[25]. Că experimentalul îi certifică opera, este un adevăr:

---

[19] *N. Steinhardt în evocări...*, p.110.

[20] *Nota autobiografică* (în revista „Apostrof", nr. 1-2 din 1991), redactată în 1982 pentru Al. Mirodan, *Dicţionarul neconvenţional al scriitorilor evrei de limba română*, vol. 1 (A-C), Tel Aviv, Editura Minimum, 1986; text retipărit în N. Steinhardt, *Cartea împărtăşirii*, ediţie alcătuită de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1998 şi în N. Steinhardt, *Eu însumi şi alţi câţiva (eseuri noi şi vechi)*, Ediţie alcătuită şi îngrijită de Ioan Pintea, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

[21] Alex. Ştefănescu, *Istoria Literaturii Române Contemporane: 1941-2000*, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005, p. 217.

[22] „Steinhardt, fără a putea fi acuzat de incoerențe – mărturisea IPS Bartolomeu Anania – e un om alcătuit din bucăți, din cât mai multe bucăți a putut aduna mintea și sensibilitatea lui, dintr-un total infinit de bucăți. De aceea e greu să te eliberezi de teama că nu ai scris esențialul sau nu ai scris totul" Antonie Plămădeală, *De la Alecu Russo la Nicolae Steinhardt*, Editura Eparhială, Sibiu, 1997, p. 146.

[23] Menţionăm, doar ca exemplu, motivul recurent al *lumninii*, neabordat în studiul steinhardtian decât prin prisma efectului baptismal dintre gratii în *Jurnalul fericirii*, el figurând însă şi în opera din tinereţe, *Călătoria unui risipitor*, un inedit roman al experienţei. Vezi şi N. Steinhardt, *Călătoria unui fiu risipitor*, roman, text stabilit, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Ioan Pintea, Editura Adonai, 1995.

[24] Olivier Clément, *op. cit.*, p. 10-11.

[25] Umberto Eco, *Opera Deschisă*, Ediţia a II-a, Traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 70.

„Cartea mea n-o văd ca pe o lucrare «modernistă» ori de senzație, ci numai ca o profesiune de credință a unui ovrei care – în anumite biete împrejurări – a iubit pe Domnul Hristos şi neamul românesc. Atât, nimic altceva”[26].

Poate că și datorită acestei percepții, lectura textelor steinhardtiene *deschide* liantul literaturii (și al culturii) ca posibil în cuvântările de pe amvonul Rohiei. Ideile sale, credința şi incertitudinile sale, mărturisirea lui monastică sunt conturate aici prin raportarea la estetic și artă.Eugen Simion făcea remarca promptă că incertitudinile lui Nicolae Steinhardt nu sunt lipsite de convingeri când e vorba de artă. Convingerile, adică opțiuni, preferințe, încrederea în forța artei de a comunica și influența omul, sunt inedite: „Este și morala creștină a eseistului care nu suferă injustiția. Este și toleranța structurală a democratismului gândirii, convingerile că fanatismul nu trebuie să acapareze nici măcar gusturile noastre estetice”[27].

În eseul intitulat *De folos și spre învățătură*, monahul Nicolae Steinhardt vorbește despre existența unui liant al literaturii ce curge înspre *vita moralis*:

„Mă număr printre acei oameni care cred morțiș că din mai toate marile opere ale literaturii pot fi extrase învățăminte bune pentru suflet și pentru înfruntarea vieții. O astfel de credință, în vremea când în cărți se caută numai deslușirea arhitecturii, enumerarea pieselor alcătuitoare iscă probabil impresia sfătoșeniei (e un eufemism), desuetudinii, ridicolului: opera literară nu e decât un ansamblu de structuri și racordări, iar ideea că dincolo de meșteșug și orânduire s-ar afla zăcăminte etice sau chibzuințe cu valabilitate generală provoacă desigur surâsuri ori ridicări din umeri”[28].

Se poate discuta, desigur, despre morala literaturii sau despre morala criticii și în alți termeni (după cum s-a putut observa obiectiv latura confesivă a criticii şi eseisticii steinhardtiene). Ca scriitor, Nicolae Steinhardt le spune creștinește și chiar didactic[29], fără să se teamă de judecata esteților care privesc cu ochi răi intruzia criticului în literatură; el chiar dă o judecată morală cărților și scriitorilor, lăudând atitudinea cuviincioasă a autorului, disponibilitatea pentru valorile recomandate de tradiție.

Cel dintâi fapt sesizat în „discursul rohian” este afinitatea spirituală a lui Nicolae Steinhardt cu generația „trăiristă”, acute și sensibile trimiteri spre o perioadă interbelică portretizată exemplar în *opera magna* steinhardtiană. Ca cel legat de aura eclesială prin monahism, sesizăm această „păstrare a continuității” prin cultură și dincolo de ea cu personalitățile unei Românii adânc încercată în perioada comunistă; Î.P.S. Antonie Plămăeală îl propune în acest sens, modernității, ca un *homo viator* ce se împlinește în momentul întâlnirii cu Hristos, şi evident cu teologia Bisericii. A putut „să bată cu toată cultura la ușa chiliei sfinților și, cu sfială, la ușa lui Hristos; fără să facă din cultură o *ancilla*, o sclavă a teologiei, ca în Evul Mediu” și să așeze „la aceeași masă cultura și spiritualitatea şi să le pună să dialogheze” și „întâlnindu-le armonios în propria persoană, transformându-o în monahul Nicolae de la Rohia”[30]. Este de fapt surprinderea profilului și a ipostazelor creatoare ce ni se dezvăluie din personalitatea sa.

[26] N. Steinhardt, *Dumnezeu în care spui că nu crezi…*, p. 252.
[27] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, 1984, p. 563.
[28]Nicolae Steinhardt, *Monologul polifonic, …* p. 22.
[29] Florian Roatiş în prefaţa intitulată *Un critic atipic: N. Steinhardt, op. cit.,* p. 28.
[30]Antonie Plămădeala, *op. cit.* p. 147.

Adrian Mureşan, un fervent analist al discursului steinhardtian, a analizat „desele momente de exaltare steinhardtiană" prin prisma generației ”27 (Eliade, Cioran, Ionescu, Noica, Al. George etc.), sesizându-i acestuia bucuria de a face parte dintr-o așa-zisă generație „trăiristă"[31]. Sintagme ori fraze mărturisitoare precum: „[…] evoc pe acei colegi de liceu care au ajuns intelectuali de primă mână ai Europei de azi […]. Am avut norocul şi onoarea […] să aparțin unei generații care se poate făli cu nume ilustre: Mircea Eliade, Eugen Ionescu, E. M. Cioran, C. Noica, M. Vulcănescu, Alexandru Ciorănescu…"[32] devin adevărate clișee, ori mai bine spus, elemente de recurență în discursul steinhardtian.

Din punct de vedere stilistic, şi de ce nu chiar metafizic, apropierea de **Constantin Noica** – notează Virgil Bulat în prefața *Jurnalului fericirii*– este indispensabilă pentru a defini locul pe care îl ocupă creația steinhardtiană[33]. Personalitatea lui C. Noica exercită o influență hotărâtoare în devenirea fostului său coleg de liceu cu trei ani mai mic, Nicolae Steinhardt.

Acelaşi analist şi prieten, îndată după trecerea monahului la cele veşnice (29 martie 1989), insistă asupra paralelismului Păltiniş-Rohia, Noica-Steinhardt ce se impune de la sine. Este vorba de „doi intelectuali de primă magnitudine ai literelor române, care au ştiut să ardă generos, până la capăt, pentru o idee care e mai presus de individ şi priveşte o țară întreagă"[34]. Dacă primul abordează temeiurile vechi româneşti (*Cuvânt împreună despre rostirea românească*), pentru conturarea specificului spiritualității noastre naționale şi devenirea în timp, destinul culturii şi gândirii româneşti în viitorime (*Devenirea întru ființă*), Nicolae Steinhardt descoperă o altă cale de salvare: *calea făptuirii în prezent*[35]. Un prezent ce înseamnă însă conştiință vie, trează, care îşi asumă trecutul şi se pune chezaş viitorului.

Este evident faptul că avem o reflectare a imaginii filosofului de la Păltiniş în opera monahului de la Rohia; la fel de adevărat este că, din unghiul receptării critice, gândirea lui Noica ar fi incomplet recuperată şi insuficient nuanțată fără „mărturisirile" lui Steinhardt[36]. S-a propus *Jurnalul fericirii* ca operă-cheie pentru o primă „poartă" prin care gândirea noiciană poate fi, dacă nu aprofundată, atunci măcar „circumscrisă"[37].

Severitatea nemiloasă în jurul disputei privind raportarea individului la istorie va fi „taxată" aproape instantaneu sub lupa mărturisitoare a „dreptei socotințe" steinhardtiene. Adrian Murereşan inițiază acest paralelism: la Noica – „Universalul lamento. Peste tot în lume, şi bineînțeles la noi, oamenii de astăzi se vaită: de ceea ce au, de ceea ce nu au şi mai ales de ceea ce ar putea să vină"[38]. De cealaltă parte, monahul Nicolae contraatacă cu argumente ce denotă vitalitate şi reală conformare creştină la această problemă: „Nu zic că n-are şi nițică dreptate […], sunt şi amatori de veşnice văicăreli în lumea aceasta. Dar a-i osândi pe românii de astăzi, care se plâng că nu au ce mânca şi găsesc alimentarele pustii şi nu au căldură şi lumină ş.a.m.d., […] e o dovadă de insensibilitate crasă ori de *fals idealism"*. Concluzia sa – „A nu se confunda necesarul cu excesul" – deschide de fapt o altă

[31] Adrian Mureşan, *Hristos nu trage cu ochiul. N. Steinhardt & Generaţia '27*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 15.
[32] N. Steinhardt, *Escale în timp şi spaţiu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 133-135.
[33] Virgil Bulat, *Lecţia Jurnalului fericirii*, în *Jurnalul fericirii*, Editura Polirom / Mănăstirea Rohia, Iaşi, 2008, p. 23.
[34] Virgil Bulat, *Un condei pururi tânăr*, în „Steaua. Revistă a uniunii scriitorilor", Cluj-Napoca, anul XL, iunie 1989, p. 47.
[35] Virgil Bulat, *Lecţia Jurnaluilui fericirii…*, *op. cit.*, p. 24.
[36] Adrian Mureşan, *op. cit.*, p. 24.
[37] Ştefan Borbely în *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 580.
[38] *Apud* Zaharia Sângeorzan, *op. cit.*, p. 99.

problematică esențială: aceea a „falsului idealism", receptat, în diagnosticul steinhardtian, ca fiind „maladia specifică filosofilor". De aici el aduce în discuție trei argumente: simbolistica pâinii, conceptul de „comesenie", dar, în primul rând, *modelul Hristos*; pâinea devine, la Steinhardt, simbolul grijii pentru semeni, depășirea animalității. „Semn al identității mele sufletești", pâinea celuilalt înseamnă și „dovada *practică* a devenirii mele întru ființă"[39]. Mai mult, pe amvonul Rohiei, monahul Nicolae va incrimina acest *fals idealism*: „Hristos nu a binevestit *iedealismul* (așa-zisul nerod și mincinos idealism al fățarnicilor), ci, dimpotrivă, Și-a exprimat grija (atentă, serioasă, părintească) pentru pâinea cea spre ființă, cea de toate zilele, a făpturilor Sale"[40].

În volumul antum *Prin alții spre sine* (1988), dedicat *memoriei lui Constantin Noica*, monahul Nicolae Steinhardt scria despre despărțirea de marele său prieten: „Moartea, în loc de a mi-l răpi, îl așează definitiv în adâncul sinei mele, ca pe o piatră de hotar, un vestitor, o forță ocrotitoare". Cei care au asistat la înmormântarea monahului mărturisesc faptul că i-au încercat același sentiment, sub bătrânii fagi ai Rohiei, unde se stingea, pentru a trece în dăinuire, o viață care, dacă nu-i refuzase nimic din ceea ce omul poate trăi ca supremă bucurie spirituală, nu-l scutise în schimb de nici o încercare menită să-i verifice tăria[41].

Același cadru „conjuncțional" îi oferă întâlnirea cu **Mircea Eliade** – chiar dacă mai mult prin lectură – și înțelegerea că fenomenul culturii nu este numai literatură, filozofie sau artă, ci include chimia (alchimia), etnografia, biologia, sociologia, arheologia, psihanaliza și mai ales *misterul*, căruia îi schimbă statutul și rolul de musafir îngăduit în silă în cultură[42].

Mircea Eliade, și implicit întreaga generație, a venit în literatură cu o neliniște fundamentală; neavând un *program* și nici măcar vizând unul, ea vrea doar deschiderea spiritului, înnoire. În acest sens, remarca Adrian Mureșan, tânăra generație a lui Eliade va căuta o altă definiție a omului și, de bună seamă, o șansă nouă pentru acesta în raport cu istoria[43]. Șansa începe prin a trăi și a da, în literatură, o importanță capitală *experienței*[44], care la Nicolae Steinhardt primește alte valențe (carcerale, baptismal-monahale).

Admirația steinhardtiană pentru demersul științific impresionant precum *Istoria credințelor și ideilor religioase*[45], nu este una cu rețineri, ca în cazul atitudinii față de acribia științifică și suveranitatea filosoficului la C. Noica: „De erudiție, documentare și imparțialitate cititorul va da din belșug. Dar de *căldură* ori *participare* bergsonist-scheleriană nici urmă, nici gând. Întru adevăr, cartea se arată fidelă titlului ei: este, în cel mai aspru sens al termenului, istorie, istorie critică și inflexbilă. Expunere, descripție, relatare numai a *ceea ce s-a întâmplat*… "[46].

---

[39] N. Steinhardt, *Cartea împărtăşirii*, ediţie gândită şi alcătuită de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2001, p. 108.
[40] N. Steinhardt, *Dăruind vei dobândi.Cuvinte de credință,* Ediție îngrijită, note, studiu introductiv și referințe critice de Ștefan Iloaie. Repere biobliografice de Virgil Bulat. Indici de Macarie Motogna, Iași, Mănăstirea Rohia, Polirom, 2008, p. 133.
[41] Virgil Bulat, *Un condei pururi tânăr…*, p. 47.
[42] Nicolae Steinhardt, *Monologul polifonic…*, p. 37.
[43] Adrian Mureşan, *op. cit.*, p. 72.
[44] Eugen Simion, în *Dicţionarul esenţial…*, ed. cit., p. 289.
[45] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi a ideilor religioase*, trad. şi postfaţă de Cezar Baltag, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.
[46] Nicolae Steinhardt, *Prin alţii spre sine…*, p. 202.

Asupra operei sale în genere, Steinhardt nu face o radiografie critică, cât mai ales apelează la un fragmentarism al viziunii, astfel că „perspectiva steinhardtiană asupra operei lui Eliade este una alcătuită dintr-un șir de *fotografii* cu pretenția unificatoare, de reconstituire a filmului de lung metraj ale cărui scene sunt amețitor răsfirate în vastitatea creației unui spirit titanic”[47]. Aceste fărâme de imagini sunt privite din unghiul entuziasmului creştin al lui Steinhardt, în care descoperă „pure fotografii ortodoxe”; aceasta denotă un procedeu care marchează tipul de lectură aplicat asupra întregii generații de la ”27: în fiecare dintre ei pare a se găsi ceva din Steinhardt, după cum și în scrisul lui Steinhardt se pot recunoaște veleități stilistice demne de un Cioran, vervă și plăcere regizorală de a dramatiza, amintindu-l pe Ionescu, trăirea și simțirea românește de la Noica și o extraordinară deschidere culturală, informațională, precum și o memorie de „ordinator”, în buna tradiție a lui Eliade[48].

Beletristica lui Eliade este mai tentantă pentru Steinhardt; dacă în „ciocnirea” cu Noica, scriitorul apăra *libertățile* literaturii (privită, adesea, la Păltiniș, ca o simplă *formă de amăgire*) în fața filosofiei, aici Steinhardt caută să sublinieze *desfătarea și zidirea* pe care literatura i le-ar da lui Eliade în raport cu știința – folositoare numai și numai *spre învățătură*[49]. Găsește și exemplificări inedite: nuvele fantastice precum *La țigănci* și *O fotografie veche de 14 ani*. Monahul recunoaște importanța enciclopedismului, dar sfârșește în a-și mărturisi (din nou) iubirea:

> „Știința […] cuprinde ce credem, succesiv, despre lume, cosmos și materie; literatura ori arta (altfel spus, credința artistului) dezvăluie ce știe. Știința ne oferă neîncetat ipoteze; arta, certitudini. Așa încât nu mă sfiiesc a da glas unei experiențe personale: opera științifică a lui Mircea Eliade mi-a fost și-mi este spre învățătură, cea literară spre desfătare și zidire”[50].

Emil Cioran, parodiat alături de cei amintiţi în volumul ***În genul...tinerilor***, va fi pentru Nicolae Steinhardt exponentul celor mai contrare idei dezbătute în epocă, din momentul în care acesta începe să publice cunoscutele sale scrieri. În textele steinhardtiene este asociat variatelor idei despre credinţă / necredinţă şi folosit ca exemplu filosofic, literar şi chiar teologic.

Monah fiind, Nicolae Steinhardt va pomeni numele acestuia şi pe amvonul Rohiei, în trei predici cu tematică diferită, dar fără a-l disculpa de atitudinea sa anticreştină: „Marele nostru compatriot, ilustrul scriitor de limbă franceză (E.M.) Cioran, susţine că a cere omului să iubească e totuna cu a cere unui virus să iubească un alt virus. [...] în aversiunea sa pentru Hristos şi creştinism, nu ia aminte la faptul că omul nu-i totuna cu virusul patogen; identificarea [...] e grăbită şi superficială. Omul are, neîndoielnic, trăsături comune cu animalul, însă pecetluirea lui drept virus e (cel puţin) reducţionistă, e o simplă butadă de scriitor sceptic şi de cugetător care vrea să-şi facă lectorul praf şi să-l dea gata cu procedee stilistice [...]. Ateismul de multe ori îşi împinge aderenţii, chiar cei mai talentaţi, spre enormităţi şi copilării”[51]. Cu toate acestea, nu va uita de similarităţile sale congeneraţioniste, păstrându-l în apropierea colegilor amintiţi tocmai prin definiţiile date, de exemplu lui M. Eliade: „Acum, că M. Eliade a murit, pot mărturisi că şi el mi-a adresat aceeaşi rugăminte ca

[47] Adrian Mureşan, *op. cit.*, p. 75.
[48] *Ibidem*, p. 76.
[49] *Ibidem.*
[50] N. Steinhardt, *Prin alţii spre sine…*, p. 202-203.
[51] Idem, *Dăruind vei dobândi...*, p. 300.

şi E. Ionescu. Îşi dorea să fie nu numai – cum l-a numit E. Cioran – cel mai activ propagandist al lui Dumnezeu, ci şi un umil credincios al Său”[52]. În alt eseu, Cioran e menţionat pentru realismul omului departat de Dumnezeu:

> „Dacă ar fi după noi, mai spune E.M. Cioran, mai bine am alege a sta cu toţii pe vecie în iad decât să scape unul dintre noi. Din fericire, Dumnezeu e mai bun decât noi şi există pentru noi toţi o nădejde de mântuire, după cum a existat [...] şi nădejdea nebună a tâlharului Dismas”[53].

Portretul acestuia este schiţat, minimalist, dar esenţializat prin etapele din viaţa acestuia: „Cioran a fost vreme foarte îndelungată un timid, un smerit, un ascuns. Refuza să dea interviuri, să lase să i se publice, să primească premii, să ţină conferinţe, să i se facă, în orice fel ar fi, reclamă ori publicitate. A trăit pitit în vizuina sa de la etajul VII ori VI din faţa Teatrului Odeon. Iată însă că de la un timp încoace acest mare Singuratic, Sfios şi Discret s-a schimbat cu totul. Nu ştiu ce demon îl îndeamnă să dea acuma interviuri cu duiumul, să conferenţieze, să vorbească la radio, să apară la TV, să-şi publice biografia, să se lase fotografiat, să facă declaraţii...”[54].

În 1979 Nicolae Steinhardt ajunge în Franţa, bucuria acestei vizite fiind consemnată de prietenia generaţiei: „[...] am cunoscut emoţia şi bucuria unei primirimai mult decât prietenoase din partea câtorva dintre fruntaşii generaţiei mele. Şi Eliade, şi E. Ionescu, şi Cioran m-au întâmpinat cu o extraordinară bunăvoinţă [...]”[55]. Constatări precum: „[...] relaţiile în lumea interbelică erau osebit de cordiale” şi „supărările şi irascibilitatea aproape că nu existau”[56], motivează experienţa exilului în manifestarea lui: „Suferinţele surghiunului pentru unii, experienţa situaţiilor-limită şi a privaţiunii de libertate pentru alţii ne-au înţelepţit, ne-au apropiat unul de altul în ciuda vechilor despărţiri, ne-au deschis mai larg ochii, au domolit asperităţile, au vindecat exagerările şi au desfiinţat fanatismele”[57]. Există o simpatie pentru Cioran la N. Steinhardt, manifestată în această comparaţie permanentă cu atitidunea sa de sceptic: „Istoria desigur poate fi luată drept absurdă şi teroristă, dar nouă, celor loviţi de ea cu varga şi cu toiagul, ne-a fost de folos pedagogic. Nu ne-a învăţat ca pe Cioran scepticismul absolut şi dezabuzarea fără leac, dar oricum ne-a imprimat tuturora un sentiment destul de acut al relativităţii lucrurilor”[58]. În 1980, la Paris, are curajul să îl certe, ca pe un priten: „când am vorbit cu el, l-am rugat foarte stăruitor să înceteze de a mai scrie direct împotriva lui Hristos [...]. Şi mi-a promis c-o va face. Aşa mi-a promis – n-o să renunţe la atitudinea lui anticreştină [...], dar l-am rugat, dacă vrea, să nu-l mai insulte pe Domnul Hristos personal”[59]; nu are izbândă imediată, dar traducându-se *Lacrimi şi sfinţi* în franceză (după ce îşi repudiase tot ce a publicat în româneşte), N. Steinhardt vede speranţa: „Uite că s-a schimbat. Mai ştii minune. Poate că... Eu să ştiţi că i-am spus: <<Să ştii, iubite domnule Cioran, că într-o zi dumneata o să devii un om credincios>>. Şi-a râs. Dar uite văd

[52] *Ibidem,* p. 391.
[53] *Ibidem,* p. 478.
[54] Idem, *Primejdia mărturisirii...*, p. 76.
[55] *Ibidem,* p. 54.
[56] *Ibidem.*
[57] *Ibidem,* p. 55.
[58] *Ibidem.*
[59] *Ibidem,* p.172.

că nu m-am înşelat”[60]. Actul de credinţă steinhardtian include în plan creator o manifestare a acestuia regăsită şi în discursul lui E. Cioran: muzica, atunci când spune: „Fi-va Dumnezeu altceva decât o încercare de a-mi îndestula nevoia infinită de Muzică?”[61]

Actul de credință, pentru moahul Nicolae, este marcat de incertitudinea celui care se angajează în lumea spirituală; nu ezită să mijlocească ajutorul logicii alături de mister, **Anton Dumitriu** fiind luat ca exemplu, în eseul *Predică la Duminica a 4-a din Postul Mare*, unde pune în discuție replica tatălui îngrijorat de demonizarea fiului său: „Cred, Doamne! ajută necredinței mele!”. „Ca un mister și ca un paradox ne este înfățișat actul de credință – mai acut și mai tainic decât oriunde altundeva –la Marcu. Căci răspunsul tatălui la mustrarea Domnului (…) nu pare mai puțin contradictoriu și indescifrabil decât *problema încuietoare*, cunoscută în logică drept paradoxul cretanului”. În toată istoria omileticii româneşti, nimeni nu a îndrăznit să fie atât de larg în găsirea suportului explicativ în interpretarea evanghelică:

> „Paradoxul acesta logic a dat mult de furcă filosofilor de-a lungul veacurilor. Chestiunea e pe larg expusă de logicianul român Anton Dumitriu într-un studiu din anul 1965, reprodus în volumul *Știință și Cunoaștere* (1984). Nu vom intra în amănunte și nici nu vom arăta cum ajung specialiștii contemporani să afle o soluție a problemei prin teoria zisă a nivelelor de vorbire logică”[62].

Personalitățile pe care el le asociază acestui strigăt, ca act al credinței: „Cred, Doamne! ajută necredinței mele!”, sunt majoritatea congeneraționiști sau profesori ai formării sale cultural-intelectuale.

> „Un caz recent și edificatoriu este al ilustrului nostru compatriot, **Eugen Ionescu**, scriitor de limbă română și franceză, trăit de peste 40 de ani în Franța, membru al Academiei Franceze. A fost, o bună parte a vieții sale, cu totul străin de preocupări religioase. Cu timpul însă, problema existenței (folosesc substantivul acesta deoarece este de uz curent; mult mai correct ar fi sa spunem: ființării) lui Dumnezeu I s-a impus din ce în ce mai stăruitor, mai aprig, parcă și mai impacient. Citirea atentă a Sfinților Părinți și misterul fenomenului care i se părea cel mai ciudat din câte sunt în univers – lumina – l-au apropiat (cu încetul, anevoie și nu fără pași înapoi, rezistențe, icniri ale deznădejdii și intervale în care biruința se arăta a fi de partea deprimării) de râvnita credință în Dumnezeu. Iată că acum, la bătrânețe (e născut în anul 1912, ca și mine), a făcut gestul echivalent cu arderea punților lăsate în urmă de oastea care nu mai vrea să știe de verbul a da înapoi. […] În cine cred? – zice. Și-și formulează, ca mare dramaturg ce este, o replică scurtă axată pe una din virtuțile teologale: În Iisus Hristos, sper! Acum, că autorul a dat lucrurile pe față, îmieste îngăduit, cred, să divulg și eu că în 1980, la Paris, mi-a cerut să mă rog pentru el ca Dumnezeu să-i dăruiască harul credinței. […] Mi-am îngăduit să-i scriu lui Eugen Ionescu și să-I spun că formula „dar poate că doar cred că eu cred” este varianta frazei pascaliene și a textului de la Marcu. […] De ce se teme sau rușina Eugen Ionescu nu are; se alătură câtorva mari artiști și gânditori biruiți de Hristos: Dostoievski, Claudel, J.K. Huysmans, Bergson, Péguy, Werfel, Papini, Chesterton”[63].

În aceeași relație a omului cu credința, surprinde și pe altul:

---

[60] *Ibidem,* p. 173.
[61] E. Cioran, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 116.
[62] *Ibidem...*, p. 386.
[63] *Ibidem,* p. 388-390.

„Acum, că **Mircea Eliade**a murit, pot mărturisi că şi el mi-a adresat aceeaşi rugăminte ca şi Eugen Ionescu. Îşi dorea să fie nu numai – cum l-a numit Emil Cioran – cel mai activ propagandist al lui Dumnezeu, ci şi un umil credincios al Său. Acest neîntrecut istoric al religiilor jinduia să fie, după modelul lui Claudel (*un poet la picioarele Crucii*), mai mult decât naratorul unei evoluţii: să fie încredinţat că istoria sentimentului religios se încheie pe Golgota. Modestia, bunătatea şi mărinimia îl pregăteau pentru aceasta”[64].

Cât priveşte pe un alt ilustru reprezentant al generaţiei mele (am fost: Eliade, el, şi eu elevi ai aceluiaşi liceu bucureştean – „Spiru Haret”), mă refer la Constantin Noica, sunt sigur, după cele auzite din gura IPS Sale Mitropolitului Antonie Plămădeală la înmormântarea săvârşită într-o zi de iarnă senină şi blândă în imediata apropiere a schitului Păltiniş, că marele meu prieten şi binefăcător a murit împăcat cu Dumnezeu. Cred că şi lor, câteşitrei, întocmai ca în pericopa zilei de astăzi, Domnul le-a dat răspuns tămăduitor: de nelinişti lui **Eugen Ionescu**, de întuneric şi îndepărtare lui **Eliade** şi **Noica**. Pentru că au strigat – fiecare în felul său, în graiul intelectualităţii sale specific, potrivit talentului său şi tonalităţii inimii sale: Cred, Doamne, ajută bietei mele necredinţe omeneşti.

Şi mă încumet a crede că întregii generaţii *trăiriste* a tinereţilor mele – care a luat viaţa în serios, a disprețuit fățărnicia, a luptat, a nădăjduit, a greşit, a suferit – Domnul îi va arăta nu Faţa Sa dreaptă şi aspră, ci Faţa-I blândă şi milostivnică”[65].

„Generaţiile” sau personalităţile cu care Nicolae Steinhardt se înrudeşte sunt cunoscute şi din lectura *Jurnalul fericirii*, care dincolo de clasarea lui în genul literaturii jurnal/memorialistice[66], ne oferă modul original de a se ajuta cultural prin desele referiri la Pascal, Dostoevski, Kierkegaard, Goethe, Corneille, Péguy, Descartes; modernii: Proust, Sartre, Valéry, Al. Dumas, Camus, Chesterton, S.Weill şi românii amintiţi, alături de Eminescu, Creangă, Caragiale, Blaga, Radu Gyr.

Varietatea numelor prezente în volumul *Dăruind vei dobândi* nu urmează o logică întocmită nici măcar cronologic, ci doar în funcţie de tema cuvântării în special şi de nuanţele ideatice ale celui menţionat în general.

Tiparele „personajelor” analizate de însuşi Nicolae Steinhardt în opera sa, pentru lectorul avizat, reprezintă tot atâtea ipostaze ale întemeierii sale spirituale prin actul creator. Puţine dintre ele se bucură însă de definiţii însuşite prin propria experienţă de viaţă; deşi biblic, există un „personaj” care le sintetizează pe toate la nivelul împlinirii spiritual: ucenicul în ascuns al Mântuitorului –

„Nicodim: nădejde, nebună nădejde a intelectualilor unui sfârşit de veac covârşit de tipărituri, informaţii şi servomecanisme, înfometat de credinţă, dibuind în lumea semnificatelor urma facerilor Atotţiitorului şi a făgăduinţelor lui Hristos”[67].

[64] *Ibidem,* p. 391.
[65] *Ibidem,* p. 392.
[66] Ion Manolescu, *Literatura memorialistică: Radu Petrescu, I.D. Sârbu, N. Steinhardt*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 117.
[67] *Ibidem,* p. 53.

Felicia MIOC- NOVACOVICI
(Muzeul *Casa memorială fam. Novacovici*, Bocşa)

Viața și activitatea jurnalistului Gheorghe Novacovici

Abstract: (Life and activity of journalist Gheorghe Novacovici). The memory of the activity and short life of the journalist Gheorghe Novacovici is meant to underline the sacrifices made by the members of the Romanian Astra in the early years of the twentieth century for the union of all Romanians in one national state. Due to his involvement in public life, the defence of Romanians' rights in Austro-Hungary and his involvement in raising a statue to the memory of Avram Iancu, the intellectual from Banat region, Gheorghe Novacovici suffered many years of imprisonment, which weakened his health and sped up his death.

Keywords: militant journalist, Romanian Astra, Romanian rights, prison, death

Rezumat: Evocarea activității jurnalistului Gh. Novacovici și a vieții sale scurte vine să sublinieze în rândurile de față sacrificiile aduse de membri Astrei Române în anii de început a secolului XX pentru făurirea unirii tuturor românilor, într-un singur stat național. Pentru implicarea sa în viața publică pentru apărarea drepturilor românilor din Austro-Ungaria și a implicării sale la ridicarea unui monument statuar memoriei lui Avram Iancu, intelectualul bănățean Gh. Novacovici a făcut ani grei de pușcărie, fapt care îi va șubrezi sănătatea și îi va grăbi moartea.

Cuvinte-cheie: jurnalist militant, Astra Română, drepturile românilor, pușcărie, moarte

Readucerea în contemporaneitate a vieții și activității jurnalistului Gheorghe Novacovici, a cărui viața scurtă de numai 29 de ani a constituit un exemplu pentru lupta desfășurată în vederea făuririi statului național, îmi este o datorie sfântă.

Încă din tinerețe – anii școlarizării și studenției – Gheorghe Novacovici a luat contact cu durerile neamului românesc din provinciile subjugate Austro-Ungariei (Ardeal şi Banat), precum și cu nedreptățile suferite din partea autorităților maghiare, iar în fața acestor împilări el nu putut să asiste pasiv și, fiind o fire dârză şi combativă, s-a avântat cu trup şi suflet în vâltoarea luptelor date de români pentru triumful cauzei lor drepte, luptând cu demnitate pentru izbândă adevărului și a dreptății.

Ideea fundamentală predominantă în timpul vieții sale, sfârșitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, era dezvoltarea conștiinței naționale și, în consecință, tendința de a se realiza eliberarea tuturor popoarelor subjugate care formau mozaicul de naționalități din monarhia austro-ungară și apoi realizarea unității statale.

Juristul Gheorghe Novacovici s-a născut la data de 14 ianuarie 1879, într-o familie veche preoțească din comuna Gârbovăț din Valea Almăjului, în actualul județ Caraș-Severin. Tatăl său, preotul Nicolae Novacovici, l-a inițiat încă de la vârsta de patru ani să citească și să cunoască scrisul românesc.

După absolvirea școlii primare din comuna natală merge la școala din Bozovici, apoi la școala germană din Steierdorf (Anina). A urmat apoi gimnaziul din Oravița, perioadă în care, dotat fiind cu o inteligență cu totul excepțională și având în vedere familia numeroasă, cu mulți copii, din care provenea, a dat ore particulare unor colegi înstăriți pentru a se putea

întreține. Cursul superior de liceu l-a urmat la Biserica Albă (Serbia), Blaj, Brașov și Năsăud.

În toamna anului 1898 se înscrie la Academia de Drept din Oradea, unde l-a avut coleg pe Coriolan Steer, însă în al doilea trimestru este exmatriculat împreună cu alți 17 studenți români, deoarece s-au solidarizat cu colegul lor Lucian Bolcaș, care a fost aspru pedepsit de conducerea instituției pentru publicarea unui protest care s-a tipărit în ziarul „Tribuna" de la Sibiu. Toți cei exmatriculați de la Oradea s-au înscris la Facultatea de Drept din Cluj.

În această perioadă, intelectualitatea română a luat hotărârea ca pentru eternizarea memoriei eroului național Avram Iancu să i se ridice o statuie, aducându-se în acest scop încă din 1895 fondurile necesare, context în care Ministerul de Interne prin ordinul nr. 1245 din 21 aprilie 1895 face cunoscut Jandarmeriei: „se vor lua de urgență măsuri și se va veghea să nu strângă fonduri pentru ridicarea unui monument lui Avram Iancu". Cu toate aceste piedici, prin colectă și subscripție publică s-a adunat de la români suma de 9402 coroane, care însă a fost confiscată de autoritățile maghiare, și cu mult mai târziu, adică în anul 1904, suma confiscată s-a depus de către Ministerul de Interne la dispoziția „Astrei" din Sibiu, cu scopul de a se folosi în favorul Școlii Civile de fete a Asociațiunii (Rev. Familia, nr. 49 din 5/19 decembrie 1904).

Un fapt ieșit din comun s-a produs la Cluj în preajma Crăciunului din anul 1899, când Gheorghe Novacovici era student în anul II, de data aceasta la Facultatea de Drept din Cluj, și anume atunci când procurorul Lazăr din Alba Iulia a afirmat public Avram Iancu este „conducător de bandiți și ucigași". Atât le-a trebuit studenților români de la Cluj și Oradea ca să reacționeze pe loc, în sensul că s-a convocat o adunare de protest la Cluj organizată sub conducerea avocatului dr. Amos Frâncu, la care au luat parte și Gh. Novacovici împreună cu colegul său orădean Coriolan Steer.

După cuvântările de rigoare s-a decis pe loc să se formeze o delegație de studenți care să depună o coroană de flori pe mormântul lui Avram Iancu de la Țebea. Din delegația studențească au făcut parte Gheorghe Novacovici, Coriolan Steer, ambii studenți la Facultatea de Drept, și Ioan Scurtu, student la Litere și Filozofie în Cluj, care au sosit în după amiaza zilei de 31 decembrie 1899 la Țebea și au depus coroana de lauri cu o panglică pe care era scris: „Tinerimea română universitară, Eroului Național Avram Iancu a citit o poezie compusă ad-hoc, în care proslăvea memoria eroului național Avram Iancu.

Auzindu-se prin împrejurimi de venirea delegației studențești, moții au dat năvală, adunându-se la mormânt, s-au solidarizat cu aceasta și au început să intoneze cântece patriotice. Imediat la fața locului s-au prezentat jandarmii unguri, care au confiscat coroana, iar pe cei trei studenți i-au dus la postul de jandarmi, unde li s-au luat declarații.

Întocmindu-se dosare de urmărire penală, procuror din Deva a deschis acțiune publică împotriva celor trei studenți și prin rechizitoriu au fost trimiși în judecată. Competentă pentru judecarea cauzei era Judecătoria din Baia de Criș, pe raza căreia s-a produs „infracțiunea", iar dezbaterile la Judecătorie s-au făcut în lipsa celor trei inculpați, care au fost apărați de avocatul Francis Hossu Longhin din Deva (ginerele lui Gheorghe Pop de Băsești), pronunțându-se în acest proces o condamnare la trei luni închisoare pentru fiecare, după unii autori, sau la o lună și jumătate, după alții.

Făcându-se uz de calea de atac, în urma apelului, procesul s-a rejudecat la Tribunalul din Deva, unde de data aceasta apărarea studenților condamnați de prima instanță s-a făcut de doi avocați: Francisc Hossu Longhin și Ștefan Cicio Pop din Arad. Tribunalul, revizuind

toate actele de la dosarul cauzei și în urma pledoariilor temeinice ale celor doi avocați apărători, a ajuns la concluzia că în cauză nu este vorba de producerea unei infracțiuni, a anulat sentința Judecătoriei și a pronunțat achitarea inculpaților. De menționat că la acest proces a luat parte un numeros public românesc care a manifestat călduros pentru studenți, creându-se cu acest prilej o atmosferă de mare însuflețire și românism.

Totuși, destinul a fost vitreg cu juristul Gheorghe Novacovici, căruia i-a fost scris să nu scape de închisoare. Astfel, în anul 1899, în lupta sa dusă cu condeiul, a publicat un articol în „Tribuna" din Sibiu, al cărei conținut a fost considerat insultător la adresa stăpânirii și drept consecință, i s-a înscenat un proces de presa, care s-a soldat cu condamnarea sa, ispășindu-și pedeapsa în temnița din Seghedin. Din închisoare, la 17 iulie 1902, îi scrie unchiului său, învățătorul Emilian Novacovici din Răcășdia, solicitându-i un ajutor bănesc pentru a-și îndulci viața din temniță.

După o zbuciumată și prea scurtă viață, juristul Gheorghe Novacovici, fiind măcinat în temniță de o boală necruțătoare, decedează în ziua de 20 august 1908.

Mihaela MEHEDINŢI-BEIEAN
(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)

Presa românească din Transilvania şi ideea latinităţii. Studiu de caz: George Bariţ*

Abstract: (The Romanian Press from Transylvania and the Idea of Latinism. Case study: George Bariţ). George Bariţ (1812-1893) was one of the most important Transylvanian intellectuals of the 19th century. His activity was extremely complex and long-lasting, his achievements being notable in many domains: journalism, politics, economy, history and cultural studies. In all he undertook during his lifetime he stood out through the fact that he militated in favour of obtaining political and national rights for his compatriots. Within this context, improving Romanians' cultural situation was seen as an essential precondition, while cultivating the language they spoke thus represented the most suitable means of achieving their national objectives. As a result, linguistic and philological matters, especially the affirmation of the Latin origin of the language spoken by Romanians were frequently tackled by George Bariţ and many of his opinions proved to be valid over the years. The present study focuses on Bariţ's accomplishments regarding the Romanian language's vocabulary and orthography, after providing a bio-bibliographical sketch dedicated to him.

Keywords: George Bariţ, Latinism, Romanian periodicals, Transylvania, 19th century

Rezumat: George Bariţ (1812-1893) a fost unul dintre cei mai mari cărturari ardeleni ai secolului al XIX-lea. Activitatea pe care a desfăşurat-o a fost extrem de complexă şi de îndelungată, domeniile în care a avut reuşite notabile fiind numeroase: publicistică, politică, economie, istorie şi studii culturale. În tot ceea ce a întreprins de-a lungul vieţii s-a remarcat prin faptul că a militat pentru obţinerea de drepturi politice şi naţionale pentru compatrioţii săi. În acest context, îmbunătăţirea stării culturale a românilor era văzută ca un precondiţie esenţială, iar cultivarea limbii vorbite de aceştia reprezenta astfel modalitatea cea mai potrivită de a atinge obiectivele naţionale. Prin urmare, chestiunile de natură lingvistică şi filologică şi îndeosebi afirmarea caracterului latin al limbii vorbite de români au fost deseori abordate de către George Bariţ, multe dintre opiniile sale dovedindu-se valide peste ani. Studiul de faţă se concentrează asupra realizărilor lui Bariţ în domeniul vocabularului şi ortografiei limbii române, după o prealabilă schiţă biobibliografică dedicată acestuia.

Cuvinte cheie: George Bariţ, latinitate, periodice româneşti, Transilvania, secolul al XIX-lea

Consideraţii introductive

George Bariţ a fost una dintre personalităţile de marcă ale secolului al XIX-lea românesc, având contribuţii majore în foarte multe domenii ale activităţii umane şi reuşind să îmbine în mod fericit preocupările culturale cu cele politice şi economice, respectiv teoria şi practica. Pe plan cultural, s-a remarcat prin numărul de discipline pe care le-a cultivat, realizări majore având îndeosebi în publicistică, literatură, istorie literară, filologie, pedagogie, istorie, folclor şi economie (Marica et al. 1968, 17).

Prezenta lucrare doreşte să ofere o imagine sintetică asupra vastei activităţi desfăşurate de George Bariţ, o imagine necesară din punct de vedere istoriografic pentru a evita subestimarea rolului jucat de acesta în cultura românească în ansamblul ei. Voi începe astfel prin a oferi câteva informaţii biografice despre Bariţ, punctând domeniile sale

* Această lucrare a apărut cu sprijinul CNCS – UEFISCDI, cod proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0081.

principale de activitate, pentru a prezenta ulterior ceva mai în detaliu opiniile exprimate de marele cărturar transilvănean în domeniile filologic şi lingvistic.

Alegerea acestei teme pentru a fi aprofundată nu este întâmplătoare, Bariţ fiind mereu preocupat de cultivarea şi de asigurarea unui caracter unitar al limbii române în toate spaţiile locuite de români, căci „Confuzia de limbi la unul şi acelaşi popor a fost o crimă totdeauna şi va rămâne crimă grea totdeauna. Voinţa făcătorului a toate fusese ca fiecare popor şi naţiune genetică să-şi aibă, să-şi vorbească şi să-şi cultive limba sa proprie. A vrea să corceşti, să scălcii sau tocmai să stârpeşti o limbă oricare, este a revolta de-a dreptul în contra voinţei lui D-zeu, este a-ţi bate joc pe faţă de natură şi de faptele ei. Aici nu escuză nimic, nici scopuri religioase, nici politice." (Boitoş 1947, 58). Subsumarea contribuţiilor din domeniul filologic unui scop naţional mai amplu a constituit de altfel una dintre constantele activităţii politice şi publicistice a lui Bariţ, după cum o vor demonstra şi paginile care urmează.

Informaţii biografice. Domenii de activitate

George Bariţ s-a născut la 12/24 mai 1812 la Jucul de Jos, în comitatul Cluj (pentru această sinteză a vieţii şi activităţii lui George Bariţ am folosit îndeosebi informaţii regăsite în Bariţ 1962, 7-41; Edroiu 2000; Ionescu 2013; Popescu-Râmniceanu 1919). Părinţii săi au fost Ioan Pop (cunoscut şi ca Pop Bariţiu), preot greco-catolic cu originile într-o familie de nobili armalişti, şi Ana Rafila Cornea, fiică a unui preot ortodox cu strămoşi în Moldova. După cum se poate observa, fiul nu poartă numele de familie al tatălui, lucru care se datorează faptului că la înscrierea la colegiul catolic din Cluj, rectorul a folosit numele „Baritz" pretextând că există deja prea mulţi elevi numiţi „Pop"[1].

De altfel controversele istoriografice privind numele cărturarului ardelean nu se limitează la acest eveniment din biografia sa. Astfel, preferinţa pentru utilizarea lui „George" vs. „Gheorghe" pentru prenume, respectiv a lui „Bariţ" sau a lui „Bariţiu" pentru numele de familie s-a manifestat şi se manifestă în continuare în rândul cercetătorilor români[2]. Pe scurt, putem nota că frecvenţa lui „George" este mai ridicată, aceasta fiind de altfel şi forma preferată de către cel în cauză, potenţial şi datorită faptului că reprezintă varianta elevată a popularului „Gheorghe" (pentru detalii, vezi Edroiu 2000, 112-113).

Cât despre numele de familie, confuzia se datorează multiplelor forme ale acestuia utilizate de cărturarul ardelean de-a lungul vieţii în corespondenţă, în publicistică şi pe paginile de titlu ale cărţilor publicate. Informaţiile disponibile arată că bunicul lui Bariţ se numea Vasile Pop sau Popovici, tatăl său Ioan Pop sau Pop Bariţ(iu)[3] (Lupaş 1921-1922, 401), în timp ce George a purtat numele Popu, apoi Popovici, după unchiul său, preot în Blaj, în perioada studiilor de aici (1824-1827) şi în cele din urmă „Baritz" din 1827. După

[1] Dincolo de posibila încercare de a masca originea etnică românească a unora dintre elevi prin schimbarea numelui, observaţia privind frecvenţa ridicată a numelui de familie „Pop", cu derivatele sale („Popa", „Popu", „Popovici" etc.) este remarcată şi un secol mai târziu. Astfel, într-un articol intitulat „Ţara lui Pap Janoş", apărut în *Cultura creştină*, 1917, Anul VI, Nr. 16-17, pp. 497-498, autorul, confruntat cu identificarea unui anumit soldat plecat pe front, menţionează că „Aşa [i.e. *Ţara lui Pap Janoş*] îi ziceau Ardealului mai de mult pentru că acest nume se găsea la aşa de mulţi oameni din această ţară. Numele i-a fost bine fixat; se vede că va mai rămâne încă multă vreme, căci oamenilor noştri, care nu au prea multe nume de familie, le place să pună aproape la toţi copiii, mai ales la băieţi, câteva nume, care ocură mai des: Nicolae, Todor, Alexandru, Gligor, Gheorghe ş.a.; pe lângă pomenitul Ioan.". Autorul comentariului de mai sus recomandă astfel preoţilor să-i sfătuiască pe părinţi să caute şi alte nume de sfinţi pe care să le dea copiilor lor, mai ales că „ar fi aceasta şi un lucru mai creştinesc, dându-se mai multor sfinţi cinstea de a avea clienţi şi ar fi şi un semn de o cultură mai înaintată".

[2] Vezi în acest sens şi bibliografia notată la finalul acestui studiu.

[3] Ca şi lui George Bariţ, şi tatălui său i s-a atribuit acest nume de familie cu rezonanţă maghiaro-croată în timpul studiilor făcute la Cluj.

cum arată Nicolae Edroiu (2000, 109-110), forma „Bariţ" a fost folosită iniţial atât de către tatăl său, cât şi de Bariţ însuşi, dar în preajma anului 1848 cel din urmă începe să utilizeze tot mai des forma lungă a numelui, şi anume „Bariţiu". Cu toate acestea, date fiind inconsecvenţele aparţinând atât lui Bariţ însuşi, cât şi celor care s-au ocupat de viaţa şi activitatea sa, îmi exprim preferinţa pentru forma iniţială, mai scurtă. Această alegere se găseşte în concordanţă cu istoriografia mai veche (Bariţ 1962; Marica et al. 1968; Marica 1969)[4], deşi nici aceasta nu e unitară (Lupaş 1906, 1-26[5]; Marica 1977-1980). În plus, chiar şi în cazul lucrărilor mai recente, în ciuda faptului că „Bariţiu" pare să predomine, totuşi nu se utilizează doar această formă[6]. Putem concluziona deci că ambele forme sunt valide, cu atât mai mult cu cât este evident că ambele se referă la aceeaşi persoană, neexistând confuzii asupra identităţii celui cu numele „George Bariţ(iu)".

Traseul educaţional urmat de George Bariţ a fost următorul: şcoala primară la Trascău (astăzi Rimetea, judeţul Alba; 1820 şi 1824), gimnaziul la Blaj (1824 şi 1827), liceul piarist din Cluj (1827-1831) şi Seminarul Teologic din Blaj (1832-1835). Studiile efectuate i-au asigurat lui Bariţ o foarte bună cunoaştere a limbilor latină, maghiară şi germană, cărora li se vor adăuga franceza şi italiana, învăţate la maturitate. Tot studiile au fost cele care i-au permis să fie profesor timp de 10 ani, materiile predate la Blaj (1834-1836) şi apoi la Braşov (1836-1845) fiind: fizică, istorie, latină, economie şi contabilitate (Marcus 2012, 42).

Activitatea sa ca profesor l-a convins pe Bariţ de necesitatea susţinerii prin orice mijloace a învăţământului în limba română, numeroase dintre articolele publicate de el de-a lungul timpului argumentând de ce ştiinţa de carte, îndeosebi dacă era dobândită în limba maternă, reprezenta una dintre cele mai valoroase arme în lupta cu tentativele de deznaţionalizare, „Căci adecă să nu creadă cineva vreodată că românului, precum educaţia morală-religioasă şi intelectuală, aşa şi o educaţie oareşcare politică i se va putea da în vreo altă limbă decât numai în limba maicii sale, şi orice altă încercare spre astfel de scop ar însemna a vrea să reîmpingi pe român în veacul cel întunecos..." (Bariţ 1943, 41-46). Cultivarea propriei limbi e percepută astfel aproape ca o misiune sfântă, deoarece limba naţională „Este sufletul dătător de viaţă al naţiunii. / A mărgini pe un popor întru folosirea limbii sale este a-i deschide artera pentru ca să moară cu încetul. / O asemenea tiranie spirituală întrece pe orice tiranie trupească. / Orice popor devine la ceea ce este numai prin limba sa naţională. / Un număr oarecare de oameni se poate cultiva şi în limbă străină; dacă însă limba naţională nu e pregătită şi cultivată, ei nu-şi pot comunica cunoştinţele cu conaţionalii lor..." (B. 1861, 143). Mai mult chiar,

> „Cu toţii ştiu şi pricep cum că renaşterea unei naţii pe o cale mai uşoară şi mai scurtă nu este altfel cu putinţă decât prin însăşi lucrarea şi îmbogăţirea limbii şi literaturii sale. La aceste să se dea zbor neîmpiedicat şi noi suntem scăpaţi de întunecime. Toate alte mijloace sunt nesigure şi înşelătoare. Negreşit că o limbă străină, o maşteră oricare, rău ne va hrăni" (apud Lupaş 1906, 10).

[4]. Vezi şi cele 10 volume care cuprind corespondenţa cărturarului ardelean, apărute între 1973 şi 2003 şi intitulate *George Bariţ şi contemporanii săi*.

[5] Ioan Lupaş utilizează ambele forme nu doar în cadrul unor lucrări diferite, ci uneori chiar şi în paginile aceluiaşi text, un exemplu fiind chiar cel menţionat aici.

[6] Un exemplu în acest sens este publicaţia editată de Academia Română, Filiala Cluj-Napoca, publicaţie care în anul 2003 a apărut cu titlul *Anuarul Institutului de Istorie „George Bariţ" din Cluj-Napoca*, atât pentru mai vechea Series Historica, cât şi pentru nou-înfiinţata Series Humanistica.

După finalizarea studiilor, Bariţ efectuează mai multe călătorii în celelalte teritorii locuite de români (de exemplu, în 1836, 1844, 1848-1849; vezi Ionescu 2013, 46-60) reuşind astfel să cunoască destul de bine situaţia acestora şi stabilind relaţii de colaborare care s-au extins pe parcursul mai multor decenii. Concomitent, Bariţ vizitează şi mai multe ţări ale Europei de Vest (primele patru astfel de călătorii având loc în 1839, 1845, 1847 şi 1852; Boitoş 1947), lucru care îi facilitează plasarea luptei românilor pentru drepturi naţionale într-un context mai larg şi îi oferă şansa să compare realităţile transilvănene cu evoluţiile de pe continent. În plus, aceste călătorii îi permit lui Bariţ să-şi îmbogăţească propria contribuţie în domeniul literar, căci alături de cele două poezii pe care le-a scris, şi anume „Înstreinaţii" (1835) şi „Suspinul" (1838), poezii a căror valoare este însă redusă (Marica 1978, 124), el recurge la consemnarea şi publicarea impresiilor generate de relativ lungile şi frecventele sale deplasări peste hotarele Transilvaniei. Fără a insista prea mult asupra acestei laturi a activităţii sale, putem menţiona doar că însemnările sale de călătorie sunt extrem de valoroase pentru istoricii care încearcă să reconstituie modul în care Principatele Române şi unele ţări aparţinând Europei occidentale erau percepute de către transilvăneni în secolul al XIX-lea. Amintim în acest sens cele patru jurnale aferente călătoriilor sale în Apus din anii 1839, 1845, 1847 şi 1852 (Popa 2003, 90-91), respectiv jurnalul din 1858, considerat cel mai valoros din punct de vedere literar de unii cercetători (Marica 1978, 132).

În 1841, Bariţ se căsătoreşte cu Maria Velisar Stoian, fiică a unui negustor braşovean (mai multe detalii despre mariajul celor doi în Ionescu 2013, 35). Se poate remarca faptul că, provenind el însuşi dintr-o familie mixtă, Bariţ nu acordă prea mare importanţă confesiunii, soţia lui fiind ortodoxă. Din căsătoria celor doi se vor naşte 7 fete şi 2 băieţi în perioada 1843-1855, dintre care 3 fete şi un băiat au murit în primii ani de viaţă.

În 1845 Bariţ renunţă definitiv la cariera de profesor, pentru a se dedica exclusiv carierei publicistice, pe care o îmbrăţişase încă din 1837, când a făcut posibilă apariţia *Foii de săptămână*. Devine astfel profund implicat în lupta naţională a românilor din Transilvania, fiind unul dintre cei mai importanţi revoluţionari de la 1848, vicepreşedinte al Marii Adunări Naţionale din 3/15 mai de pe Câmpia Libertăţii de la Blaj. Totuşi, acest devotament faţă de tentativele românilor de a obţine drepturi naţionale îi va aduce o serie de neplăceri, după înfrângerea revoluţiei fiind silit să se refugieze iniţial în Ţara Românească şi apoi în Bucovina, la Cernăuţi (detalii asupra acestei perioade în Ionescu 2013, 224-358). La sfârşitul lui 1849 revine la Braşov ca redactor al *Gazetei de Transilvania* şi al *Foii pentru minte, inimă şi literatură*, periodice fondate de el în 1838, funcţie pe care este silit să o abandoneze în februarie 1850, gazetele reapărând câteva luni mai târziu, în septembrie 1850, sub conducerea lui Iacob Mureşanu, Bariţ rămânând un simplu colaborator.

Din 1850 şi până în 1857 a ocupat funcţia de secretar al Gremiului român pentru comerţ levantin din Braşov (Bariţ 1962, 23; Popescu 2003, 71). Presat de probleme financiare, Bariţ editează între 1852 şi 1865 *Calendarul* (sau *Călindar(i)ul*) *pentru poporul românesc* (detalii despre cuprinsul acestuia în Marica 1969, 138) şi devine directorul comercial al nou-înfiinţatei fabrici de hârtie şi celuloză de la Zărneşti, funcţie pe care o va ocupa până în 1872 transformându-se astfel într-un veritabil om de afaceri (Marcus 2012, 42), reuşitele sale în domeniul economic fiind însă mai modeste decât în cel cultural.

În acelaşi deceniu şase al secolului al XIX-lea, Bariţ este coautorul unui „Dicţionar german-român" (1852-1854, în două volume, alături de G. Munteanu) şi al unui „Vocabular româno-german" (1857, în colaborare cu G. A. Polizu) (Gherman 1993, 33). Ulterior, preocupările sale în domeniul lexicografiei se vor materializa şi într-un „Dicţionar unguresc-

românesc" (1869). Concepţiile sale privind evoluţiile din vocabularul unei limbi şi modul în care ar trebui întocmite dicţionarele au fost făcute publice de către Bariţ în cadrul revistelor sale[7], ele demonstrând un spirit lucid, conştient că acţiunile menite să cultive limba literară ar putea avea ca efect obţinerea de drepturi naţionale. Dintre acestea din urmă, cel la educaţia în limba maternă era considerat de către Bariţ ca fiind unul dintre cele mai importante, dar care era negat însă românilor în mod tiranic de către autorităţile maghiare:

> „Este minciună politică groasă că românii numai din ură nu vor să înveţe limba maghiară, ci poporul nostru, ca şi alte popoare, nu voieşte să-şi piardă timpul cu învăţarea ei din simpla cauză că nu-i simte lipsa şi nici că-i va simţi-o vreodată... Orice limbă străină o înveţi numai dacă-i simţi trebuinţa şi dacă-ţi place, iară de silă niciodată. Restul este tiranie." (apud Lupaş 1906, 25).

Totuşi, dicţionarele sale demonstrează faptul că Bariţ încă nu avea completă încredere în forţa limbii române de a se impune în forma uzitată de popor, motiv pentru care încearcă să o ajute prin apelul la limba-mamă, latina. Astfel, deşi poziţia sa era în general una moderată, preferă să includă în dicţionarele sale cuvinte de origine latină sau despre care se presupunea (în mod eronat uneori) că ar avea o descendenţă latină. În mod similar, atitudinea faţă de neologisme varia în funcţie de tipul acestora, în sensul că neologismele provenind din limbile romanice erau mult mai uşor acceptate (Andea şi Andea 2012, 112-113). Totuşi,

> „Nu este ruşine, nici semn de sărăcie a păstra o sumă oarecare de cuvinte străine, care de mai multe veacuri s-au prefăcut în carnea şi sângele nostru, aşa încât aceleaşi fac parte esenţială din materialul limbei." (Bariţ şi Munteanu 1853, IV).

În 1861 îl regăsim pe Bariţ printre fondatorii Asociaţiei Transilvane pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român (ASTRA), fiind secretarul acesteia în perioada 1861-1888 şi apoi preşedintele ei (1888-1893). Activitatea sa culturală se va îmbina însă în continuare cu cea politică, după cum o demonstrează poziţia de deputat regalist în cadrul Dietei de la Sibiu din 1863-1864 şi de membru într-o serie de comisii ale Parlamentului din Viena (Marcus 2012, 34-37; Mureşan 2012, 67-91), pe de o parte, respectiv statutul său de membru fondator al Societăţii Academice Române (titulatură purtată de la înfiinţarea instituţiei în 1866 şi până în 1877 când îşi schimbă numele în Academia Română), pe care o va şi conduce ca preşedinte în ultimele luni de viaţă, pe de altă parte.

În 1868 preia conducerea redacţională a organului ASTREI, *Transilvania*, în cadrul căreia publică lucrări din diferite domenii în decursul celor două decenii în care s-a ocupat de această revistă. O analiză sumară a textelor lui Bariţ din *Transilvania* sugerează că preocupările de ordin lingvistic şi filologic, mai pregnante la începutul carierei sale de publicist, au lăsat loc spre sfârşitul vieţii sale istoriei (Isac 2012, 124). Merită astfel menţionat că Bariţ a devenit familiarizat cu istoria antică încă din timpul studiilor făcute la Blaj şi Cluj (Telea 2013, 60), acestea asigurându-i şi cunoaşterea la un nivel înalt a limbii latine. Prin urmare, Bariţ a fost în măsură să utilizeze o serie de argumente pentru a demonstra originea latină a limbii şi poporului român, lucru pe care îl face din ce în ce mai hotărât de-a lungul timpului, culminând cu cele trei volume din *Părţi alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani în urmă* (1889-1891). Astfel, alături de publicistică, istoria

[7] Vezi o serie de articole publicate în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*. Dintre acestea, „Puţine aieptări pentru latinirea limbii noastre", XVII, 1854, Nr. 44, pp. 233-234, „Către filologii noştri. Despre un dicţionar etimologic", XXI, 1858, Nr. 12, pp. 52-54, Nr. 14, pp. 61-63, respectiv „Întrebările unui nefilolog către domnii filologi din legea nouă", XXVI, 1863, Nr. 4, pp. 25-27, Nr. 5, pp. 35-37, Nr. 6, pp. 41-44, Nr. 7, pp. 49-52 au fost tratate pe larg în Andea şi Andea 2012, 104-123.

este domeniul în care geniul lui Bariţ s-a manifestat în mod plenar, numărul şi varietatea studiilor sale transformându-l în cel mai important istoric transilvănean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Marica 1980, 5).

Pe plan politic, Bariţ a contribuit substanţial la înfiinţarea Partidului Naţional Român (PNR) din Transilvania în 1869 (Ionescu 2013, 16-17), a fost membru al Comitetului Central începând cu 1881 (Popescu-Râmniceanu 1919, 8), ajungând ulterior preşedintele acestuia în perioada 1884-1888 (Mureşan 2012, 75)[8], după renunţarea la pasivism. Preocupările sale din domeniul economic revin în prim plan după 1871, Bariţ fiind unul dintre membrii comitetului de conducere, respectiv consilierul preşedintelui băncii „Albina" din Sibiu (Frăţilă 1993, 29; Marcus 2012, 42; Mureşan 2012, 75). Dar, din nou, preocupările economice nu le exclud pe cele politice, iar Bariţ redactează în 1881 un *Memorial* (Bariţ 1962, 39) prin care dorea să informeze opinia publică europeană asupra doleanţelor naţionale ale ardelenilor.

Mutarea reşedinţei de la Braşov la Sibiu în 1877 şi întemeierea *Observatorului* la o vârstă destul de înaintată i-a luat prin surprindere pe mulţi dintre cunoscuţii lui Bariţ. Totuşi, această decizie a fost motivată de faptul că Sibiul devenise ceea ce reprezentase Braşovul în urmă cu patru decenii: un foarte important centru cultural, economic şi chiar politic al Transilvaniei[9]. De fapt, dorinţa lui Bariţ de a avea propriul său periodic în ciuda faptului că împlinise 65 de ani, nu ar trebui să ne surprindă dat fiind că şi-a dedicat cea mai mare parte a vieţii educării românilor din Transilvania prin presă. Astfel, *Observatorul* (1878-1885) a reprezentat doar ultimul periodic întemeiat sau avându-l drept colaborator pe Bariţ dintr-o serie care a inclus următoarele titluri: *Foaie de săptămână* (1837) (contextul apariţiei celor două numere ale periodicului în Lupaş 1906, 5-7), *Foaie literară* (1838), continuată cu *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (1838-1865) (informaţii detaliate despre acest periodic în Marica 1969), *Gazeta de Transilvania* (1838-1946[10]), *Calendarul pentru poporul românesc* (1852-1865) şi *Transilvania* (1868-1889[11]). În plus, pe lângă titlurile deja menţionate, Bariţ a colaborat şi cu alte periodice din spaţiul locuit de români, cum ar fi *Bucovina* al fraţilor Hurmuzaki sau *Românul* lui C. A. Rosetti (Frăţilă 1993, 27). Contribuţiile sale publicistice au făcut ca lui Bariţ să i se intenteze trei procese de presă, în 1878, 1879 şi 1884, fiind achitat însă de fiecare dată (Bariţ 1962, 38).

După cum au demonstrat-o paginile anterioare, activitatea lui Bariţ a fost prodigioasă, numărul şi varietatea domeniilor în care a fost implicat fiind aproape copleşitoare. Totuşi mai trebuie menţionat un alt domeniu în care Bariţ a excelat, şi anume păstrarea unei comunicări strânse între românii de pretutindeni, lucru pe care l-a realizat printr-o extrem de

[8] Cf. Bariţ 1962, 39 unde se notează că Bariţ ar fi fost preşedintele PNR din Transilvania, respectiv al comisiei electorale centrale în perioada 1887-1890.

[9] Balog şi Lumperdean 2012, 155 consideră că în anii '50 ai secolului al XIX-lea, Sibiul juca rolul de capitală politico-administrativă a Transilvaniei (aici se aflau reşedinţa guvernatorului, sediul administraţiei financiare şi principalele pârghii juridice), în timp ce Braşovul se impunea din punct de vedere economic, aici fiind localizată Camera de Comerţ şi Industrie. Dar, prin înfiinţarea băncii „Albina" la Sibiu, preponderenţa economică a Braşovului nu mai este atât de clară. În plus, în 1877 Sibiul găzduia deja şi sediul ASTRA, respectiv redacţia *Telegrafului român*, ceea ce îi conferea şi statutul de important centru cultural al Transilvaniei. Pentru detalii, vezi Bariţ 1962, 34. Mai multe consideraţii privind rolul ocupat de Braşov în rândul altor mari centre transilvănene în secolul al XIX-lea în Marica 1969, 8-9.

[10] Bariţ s-a ocupat de acest periodic de la înfiinţarea lui până la 1850, când a fost silit să se retragă de la conducerea gazetei, lăsând-o în seama lui Iacob Mureşanu. Ulterior acestei date, Bariţ rămâne un simplu colaborator până în 1876, când îl înlocuieşte de facto pe Iacob Mureşanu, grav bolnav, timp de doi ani. Anul 1946 este anul în care această gazetă, cea mai importantă ctitorie a lui Bariţ, şi-a încetat apariţia.

[11] Acesta din urmă este anul în care George Bariţ renunţă la a se mai ocupa de revistă. *Transilvania* va continua însă să apară până în 1947.

vastă corespondenţă, purtată de-a lungul mai multor decenii atât cu o seamă dintre intelectualii de marcă din Transilvania şi de peste Carpaţi, cât şi cu numeroşi cititori ai periodicelor pe care le-a editat. Se pare că Bariţ punea mare preţ pe comunicarea în scris, răspunzând inclusiv la scrisori mai puţin importante, indiferent de volumul de muncă pe care îl desfăşura în perioada respectivă (Chindriş 2003, 103). Dincolo de numărul absolut impresionant de scrisori redactate de Bariţ, şi anume peste 10.000 (Ionescu 2013, 85), trebuie remarcat şi faptul că multe dintre acestea abordează teme de interes naţional (despre importanţa corespondenţei lui Bariţ în ansamblul acţiunilor politice româneşti în Ionescu 2013, 30-31).

George Bariţ a murit la 2 mai 1893, la 81 de ani, la Sibiu, lăsând în urmă o imensă moştenire în plan cultural, politic şi economic. Astfel, deşi numele lui se leagă îndeosebi de ziaristica din Transilvania, lui cuvenindu-i-se fără nici un fel de dubiu titlul de fondator al presei româneşti din această provincie, nu trebuie pierdut din vedere faptul că Bariţ a avut şi multe alte merite în plan cultural, fiind autor de dicţionare şi relatări de călătorie, istoric, folclorist, etnograf, având largi preocupări filologice şi fiind membru al celor mai prestigioase instituţii culturale româneşti ale epocii: ASTRA şi Societatea Academică Română (ulterior Academia Română). Pe lângă toate cele menţionate, mai putem aminti faptul că George Bariţ s-a aflat printre cei mai activi promotori ai teatrului românesc în Transilvania (Marcus 2012, 41), respectiv că a adus numeroase beneficii compatrioţilor săi prin implicarea sa în politică şi prin activităţile de natură economică pe care le-a desfăşurat.

Contribuţii în domeniile lingvistic şi filologic

Pentru cărturarii transilvăneni ai secolului al XIX-lea era evident că atât istoria, cât şi filologia aduceau dovezi clare ale legăturilor strânse dintre români şi cultura latină, legături care au fost cultivate de-a lungul timpului şi prin unirea unei părţi a clerului ortodox din Transilvania cu biserica Romei (Herban 1993, 15-16; despre rolul limbii latine în cadrul Bisericii Catolice în secolele XVIII-XIX în Leonhardt 2013, 247). Cu toate acestea, nu confesiunea greco-catolică a cărui reprezentant era, ci limba romanică şi originea latină a românilor erau considerate de către Bariţ ca având potenţialul de a-i înnobila, în mod simbolic, pe români şi de a juca rolul de argumente valide în tentativele de a obţine drepturi naţionale[12]. Prin urmare, accentul cade mai degrabă asupra limbii şi nu asupra confesiunii, cea dintâi fiind esenţială în exercitarea celei din urmă:

> „cel mai puternic zid apărător al naţionalităţii românilor este biserica, este religia lor orientală, pe care ei numai prin ajutorul limbii lor naţionale învaţă a o cunoaşte" (Bariţ 1841, 353-358).

În conformitate cu concepţiile perioadei şi continuând linia trasată de Şcoala Ardeleană, Bariţ era convins că dezvoltarea propriei limbi reprezintă unica garanţie a unui destin fericit pentru un popor. Astfel, eforturile pentru cultivarea limbii române se împletesc cu dezideratele politice ale reprezentanţilor generaţiei paşoptiste din Transilvania. În acest context, latinitatea era considerată totodată ca fiind şi unul dintre argumentele de bază în favoarea ideii unirii tuturor românilor într-un singur stat (Firczak 1993, 9):

> „Unirea şi unimea naţională sunt bunuri mari, importante şi însufleţitoare, care nu cer mai mult decât voinţa tare de a fi şi a rămâne un singur popor: domnitorul, aristocratul, preotul, ostaşul, plugarul, meseriaşul, bărbatul, femeia, bătrânul, junele, pruncul, toţi naţionali, toţi fraţi vorbitori ai unei limbi păstrate de strămbuni şi veacuri, toţi fii ai unui popor păzitor de

[12] Această idee era împărtăşită de către toţi exponenţii generaţiei paşoptiste, ea reprezentând motivul pentru care afirmarea latinismului şi tendinţele etimologizante au persistat pentru atâta vreme în Transilvania. Vezi Marica et al. 1968, 322-323.

legile morale, înflăcărat de libertatea patriei, iubitor al semenului său, suferitor al străinului până unde sufere independenţa naţională." ([Bariţ] 1844, 399-400).

În acest sens, Bariţ (1841, 353-358) afirmă fără echivoc că „în românime predomneşte elementul, cum am zice, romanic, patimile şi aplecările ei sunt omogene cu cele ale locuitorilor călduroasei Italii şi că chiar clima aceasta mai stâmpărată, pe alocurea şi mai rece, a Daciei prea puţin au modificat natura românului...". În plus, este evident pentru oricine că „limba românească, atât în privinţa structurii dinlăuntru cât şi privită din partea materialului său, se deosebeşte de cele slavoneşti...", iar unitatea limbii asigură „strânsa comunicaţie naţională şi religioasă ce domneşte şi va domni între românii transilvani şi între partea naţiei ce trăieşte şi stăpâneşte în pământul moldavo-românesc, un puternic magnet, care românilor de dincoace de munţi, până când se vor afla moldavo-românii măcar numai în rangul lor politicesc de astăzi, pe vremi înainte le chezăşuieşte pentru naţionalitate".

După cum se poate vedea şi din exemplele anterioare şi precum a demonstrat-o încă de la începutul carierei sale ca publicist, pentru Bariţ dezvoltarea limbii române echivala cu dezvoltarea culturii şi spiritului naţional (Telea 2013, 143), căci „vârsta vieţii naţionale a românilor" în preajma anului 1842 era dată de faptul că „începură a cunoaşte cum că şi ei au o limbă, şi încă o limbă dulce, plăcută şi cu mult mai uşor de a se îmbogăţi şi cultiva decât oricare alta de rangul şi starea ei; o literatură, deşi pruncă, dar pornită pe cărarea sigură a perfecţiei" (Bariţ 1841, 353-358). Privind lucrurile din acest punct de vedere, apelurile repetate pentru publicarea de lucrări de orice natură în limba maternă[13], pentru traducerea de opere literare străine, pentru susţinerea învăţământului în limba română[14] şi pentru promovarea lecturii în limba română ca mijloc de emancipare naţională[15] devin uşor explicabile. Iar marele cărturar face şi o serie de observaţii în acest sens, de exemplu în domeniul traductologiei, în care avea şi el experienţă: „Ştiut este că traducerea din limbile neolatine analitice în limba noastră, tot analitică, se face neasemuit mai uşor şi mai bine decât din oricare altă limbă. Având însă cineva dinaintea sa traducerea din frânceşte, se va deda să traducă tot aşa neted, de ex., din limba germană" (B. 1874, 9-11). Prin urmare, traducerile bune în limba română a unor opere clasice ar contribui în mod semnificativ la dezvoltarea limbii literare, alături de culegerea termenilor şi includerea lor în dicţionare, respectiv de stabilirea unor reguli ortografice şi gramaticale clare (Marica 1978, 105).

Pe lângă aceste chestiuni de ordin mai degrabă teoretic, mare parte din eforturile lui Bariţ au fost canalizate într-un mod ceva mai practic, şi anume înspre obţinerea statutului de limbă oficială pentru limba română, ceea ce ar fi însemnat utilizarea limbii române în învăţământ, biserică, administraţie, justiţie şi armată şi, implicit, drepturi politice şi naţionale pentru conaţionalii săi. Marele cărturar ardelean vedea această schimbare a statutului limbii române ca fiind nu doar necesară, ci şi naturală: „Grea este lupta între maghiari şi saşi din pricina limbii; să o mai îngroşăm şi noi? Nu, noi nu ne amestecăm la aceea, dar suntem datori omenimii şi caracterului nostru a pretinde următoarele: 1) În toate şcoalele elementare şi reale, limba instituţiei să fie cea română, căci tinerimii îi mai rămâne timp destul pentru învăţarea altor limbi, iar cunoştinţele primare şi reale (catehis[m], istorie, geografie, istorie naturală, aritmetică) în anii dintâi să le aibă în limba proprie, şi aceasta atât pentru economia

[13] Bariţ era de părere că scrierea şi publicarea de opere beletristice în limba română ar oferi modele atât pentru cum trebuie scris, cât şi pentru cum nu trebuie scris; vezi Ionescu 2013, 86.
[14] În acest sens, Bariţ a avut o contribuţie majoră în ceea ce priveşte înfiinţarea şi funcţionarea şcolii medii de fete din Sibiu. O menţiune asupra acestui fapt în Marica 1978, 89.
[15] Această idee se regăseşte în varii forme în articole publicate în *Gazeta de Transilvania;* vezi Marica et al. 1968, 182.

timpului cât şi a cheltuielilor [...]. 2) Limba bisericilor române să rămână în veci cea românească. [...] 3) Toate măsurile administrative şi poruncile să se publice şi româneşte ca simplă traducţie, pentru ca acele să poată veni la cunoştinţa poporului întreg care e dator a le observa; spre acest scop să se deschidă şi un buletin în limba română, căci numai aşa se va putea feri ascunderea atâtor măsuri şi porunci folositoare câte ies de la guvern. – Aceste drepturi privitoare la limba lor şi curgătoare nemijlocit din dreptul naturii voiesc românii a şi le cere la toată întâmplarea, ori se va uni vreodată ori nu Transilvania cu Ungaria." (Bariţ 1846, 322-323). Cât despre utilizarea limbii române în domeniul militar, atitudinea lui Bariţ este şi de această dată clară: „Avem limbă minunată pentru învăţăturile teologice în toate ramurile, până şi în ramura sau specialitatea anatemelor; daţi să ne formăm şi limba militară pentru toate ramurile artei militare, nu-mi pasă până la cea din urmă specialitate, a înjurăturilor, ca cele nemţeşti..., căci şi acestea sunt tot numai nişte formule de anatemă, numai nu călugărească.", această dezvoltare a vocabularului militar fiind necesară mai ales pentru că „nouă românilor ne mai lipsesc încă multe până la exerciţiul perfect în arme şi până la câştigarea ştiinţelor militare" (Bariţ 1874, 9-11).

Trebuie menţionat că dată fiind activitatea sa de publicist, George Bariţ nu putea evita situaţiile în care era nevoie să-şi expună opiniile asupra chestiunilor privind limba, deşi nu era specializat nici în filologie şi nici în lingvistică (Gherman 1993, 31). În plus, Bariţ nu doar că nu putea eluda cu totul aceste situaţii, ci chiar făcea tot posibilul să încerce să-şi educe compatrioţii şi, din fericire, în ciuda faptului că nu era un specialist, parcurgerea textelor scrise de el pe teme legate de limbă, fie în cadrul corespondenţei private, fie publicate în periodicele de care s-a ocupat de-a lungul timpului, denotă faptul că era extrem de bine conectat la dezbaterile perioadei. Fiind atât de bine informat, Bariţ a fost capabil să-şi formeze păreri trainice şi care s-au dovedit valide prin prisma evoluţiilor lingvistice ulterioare. Cu toate acestea, Bariţ nu a fost imun în ceea ce priveşte comiterea unor erori de judecată lingvistică, după cum o demonstrează unele dintre cuvintele pe care le putem întâlni în textele sale (următoarele exemple au fost preluate din Boitoş 1947, 32-35). Astfel, Bariţ preferă uneori să utilizeze „mur" pentru „zid" şi „aratru" pentru „plug", românizează cuvinte de origine latină prin adăugarea sufixului „ciune" (ca în „observăciune", „recomăndăciune", „comunicăţiune"), utilizează terminaţia „ver" pentru a obţine cuvinte astăzi insolite: „veneraver", „favoraver", „admiraver", preferă grupul lexical „ct" lui „pt": „obiepte", „produpte", „aptivitate", „arhiteptură", recurge la derivări atipice („înrâurinţă" pentru „înrâurire", „căutătură" pentru „privire", „pătimos", „calicos"), dar şi la cuvinte compuse destul de utilizate în epocă, dar care acum provoacă zâmbete: „triluniu" pentru „trimestru", „a întrecurma" pentru „a întrerupe", „mă reaflu" pentru „mă aflu din nou" sau la diminutive mai puţin inspirate: „clopoţele" pentru „clopoţei" şi „ţeruţe" pentru „ţărişoare". Dată fiind lipsa unor norme ortografice precise, se întâlneşte la Bariţ şi redactarea unor cuvinte prin dublarea consoanelor: „attinse", „allătur", „attribue", „allipesc".

Dincolo de aceste minore greşeli lingvistice, comise într-o perioadă în care vocabularul şi ortografia încă nu erau clar stabilite, importanţa lui Bariţ în domeniul filologic se leagă îndeosebi de faptul că era un partizan înfocat al unificării limbii literare româneşti prin renunţarea la latinismul exagerat (Gherman 1993, 31-32), din ce în ce mai pregnant după 1846 (Marica et al. 1968, 137), ai cărui exponenţi principali erau Timotei Cipariu şi Simion Bărnuţiu (detalii despre concepţiile acestora în Marica 1969, 11-12) şi care stipula „o veritabilă întoarcere forţată la origini" (Telea 2013, 100). Din acest punct de vedere, Bariţ nu era de acord nici cu tentativele de eliminare a cuvintelor nelatine din

limbă[16] şi nici cu adoptarea unor neologisme latine[17], mai ales în situaţia în care existau deja în limba română termeni care să poată exprima respectivele noţiuni. Pe de altă parte, Bariţ se opunea şi celor care doreau să modernizeze prea tare limba prin adoptarea de termeni din alte limbi (mai ales din franceză[18]), conducând în acest fel la crearea unei limbi literare mult diferite de cea utilizată de oamenii de rând şi reprezentând aproape o „limbă artificială", un „jargon" (Gherman 1993, 32). Această atitudine moderată este bine reprezentată de modul în care Bariţ a înţeles să-şi întocmească dicţionarele, în sensul că, deşi a acordat prioritate termenilor proveniţi din limba latină, nu i-a exclus nici pe cei cu altă origine, ba chiar a căutat să ofere un număr cât mai ridicat de sinonime pentru cuvintele incluse în dicţionare, recurgând pentru aceasta chiar şi la provincialisme provenind din întregul spaţiu locuit de români, nu doar din Transilvania (Andea şi Andea 2012, 114). Acest interes susţinut pentru utilizarea unei limbi care să fie înţeleasă de cât mai mulţi vorbitori[19] transformă practic opera lui Bariţ într-un act politic (Telea 2013, 104-105).

Modul în care privea Bariţ chestiunea vocabularului limbii române este exprimat fără echivoc într-un articol redacţional din *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*:

> „Eu am spus din capul locului la tot publicul nostru cum că prietenul slavonismelor nu sunt, însă nici vrăjmaş exaltat nu le pot fi; aceasta ar fi după a mea convingere rezultatul unei ure mai mult naţionale, care eu niciodată n-am cunoscut-o: caste ca cele din Egipt mă smintesc, pe naţii le cinstesc... Datoria foilor periodice cea de căpetenie şi sfântă este a lăţi idei în sfera care şi-au ales-o; spre a-şi ajunge scopul, ele, şi anumit gazetele politiceşti, trebuie să se scrie într-o limbă ce să fie înţeleasă de cea mai mare parte a publicului cititor, prin urmare nu încărcată, ci curăţirea limbii să stea înaintea ochilor numai ca scop secundar, până unde se poate aceea suferi cu cultura atât lingvistică cât şi intelectuală a publicului peste tot..." (Redactorul 1841, 154-155).

Opiniile filologice ale marelui cărturar au fost exprimate în repetate rânduri şi în paginile revistei *Transilvania*, organul ASTREI, de a cărei editare s-a ocupat începând cu anul 1868. Dincolo de articolele de factură istorică, culturală, ştiinţifică, socială, bibliografică sau chiar beletristică pe care era nevoit să le scrie din cauza lipsei colaborărilor, George Bariţ se ocupă şi de o serie de probleme legate de limbă. Printre acestea din urmă, lexicologia ocupă un loc de frunte, Bariţ pledând consecvent în favoarea unei terminologii unitare pentru întreg spaţiul românesc (Frăţilă 1993, 27-28; Marica 1969, 71). În acest context, publicarea de texte aparţinând unor cărturari moldoveni şi munteni era menită să servească drept model de bune practici pentru intelectualii ardeleni (Bariţ 1962, 31-32), deseori prea fideli latinismului exagerat şi altor concepţii care s-au dovedit ulterior a fi contrare evoluţiei naturale a limbii.

Dat fiind că Societatea Academică Română s-a preocupat în mod deosebit de chestiuni de ordin lingvistic şi filologic încă de la înfiinţarea sa, tonul moderat al lui Bariţ a

[16] Vezi opiniile exprimate ca redactor al celor două foi braşovene, *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, respectiv *Gazeta de Transilvania*, sumarizate în Marica 1969, 20.

[17] Această opţiune era motivată prin argumente de ordin lingvistic, fără ca Bariţ să ajungă, asemenea unora dintre contemporanii săi, să afirme că adoptarea unor termeni latini ar putea avea drept efect secundar catolicizarea; vezi Gherman 1993, 32.

[18] Cu toate acestea, şi Bariţ însuşi a folosit termeni din limba franceză încă destul de puţin utilizaţi în epocă, dar care au fost incluşi în cele din urmă în vocabularul curent, după cum arată Telea 2013, 33. Alte neologisme utilizate ca atare de către Bariţ nu s-au validat în acest mod: „depart" (plecare), „blesure" (răni), „tintură" (culoare); vezi Boitoş 1947, 34.

[19] Dovadă a acestui deziderat sunt şi manifestele redacţionale apărute în *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, respectiv în *Gazeta de Transilvania* în 1838, manifeste în care necesitatea ca textele trimise spre publicare să fie redactate într-o limbă care să poată fi înţeleasă de cât mai mulţi cititori e stipulată în mod repetat; mai multe detalii în Marica 1969, 18-20.

fost apreciat de mai mulţi membri ai acesteia. Astfel, în dezbaterile din jurul elaborării gramaticii limbii române, a unui dicţionar etimologic şi al tipului de grafie care ar trebui adoptată (cu litere latine sau cu chirilice), dezbateri uneori destul de aprinse (vezi Marica 1978, 93-104), Bariţ s-a dovedit a avea o poziţie împăciuitoare între colegii săi din Transilvania şi intelectualii din Principatele Unite. După un deceniu de activitate a Societăţii Academice, Bariţ oferă o clasificare a curentelor care s-au înfruntat în timpul realizării dicţionarului, şi anume tendinţa latinistă radicală reprezentată de A. T. Laurian, cea fonetică radicală a şcolii lui Titu Maiorescu, cea istorică urmând linia de argumentaţie a lui Timotei Cipariu şi cea istorică stabilită de B. P. Haşdeu, primele două fiind complet ireconciliabile (Marica 1978, 102).

Calea de mijloc adoptată de Bariţ în ceea ce priveşte vocabularul a mers mână în mână cu opţiunile sale privind ortografia. Deşi era mai degrabă susţinătorul etimologiei latine, totuşi nu a agreat scrierea pe aceste baze, ci a recurs la aplicarea cu măsură a principiilor ortografiei fonetice (Andea şi Andea 2012, 117), nedevenind însă un susţinător fervent al acesteia. Moderaţia sa se datora, printre altele, şi faptului că nişte reguli ortografice clare erau greu de stabilit atâta vreme cât nici vocabularul limbii nu era cunoscut pe deplin. Bariţ propune astfel, fiind de acord cu Timotei Cipariu asupra acestui punct, că e nevoie ca întâi să se facă o trecere în revistă a tuturor cuvintelor din limba română, iar abia apoi, pe baza acestui inventar, să se stabilească modul corect în care acestea să fie scrise (Marica 1969, 20).

Astfel, deşi concepţiile sale erau destul de moderne, Bariţ nu cedează tentaţiei de a renunţa la alfabetul chirilic înainte ca cititorii săi să se fi obişnuit cu cel latin. Programul redacţional publicat în primele numere ale *Foii pentru minte, inimă şi literatură* sub forma unor răspunsuri la nouă scrisori prezentate ca şi când ar fi fost trimise de cititori ai periodicului ilustrează această opţiune, căci doamnei boierese care, în scrisoarea cu numărul trei, solicită litere latine deoarece acestea „ar sta mai bine pe toaleta noastră" (apud Lupaş 1906, 11, nota 1), fără însă a se recurge la o latinizare inutilă a limbii, i se răspunde că e nevoie de răbdare pentru ca şi ceilalţi cititori să se obişnuiască cu această nouă înfăţişare a cuvintelor. În plus, ortografia cu litere latine nu era încă bine pusă la punct (Marica 1969, 18-21, 26).

Preferinţa pentru grafia cu litere latine, dar şi necesitatea ca trecerea la acestea să se facă treptat este exprimată în mod repetat şi în paginile *Calendarului pentru poporul românesc*. Pentru a-şi familiariza cititorii cu modificările pe care dorea să le introducă, Bariţ recurge chiar şi la publicarea experimentală a unor texte în acest mod (Marica 1978, 54).

În fapt, câtă vreme scrierea cu slove era generalizată, inclusiv în spaţiul extracarpatic, o astfel de problemă era una mai degrabă teoretică, dezbătută de specialişti, şi nu una de interes practic, chiar dacă, din punctul de vedere al lui Bariţ, prin utilizarea chirilicelor limba română era „îmbrăcată într-însele ca într-o mască" (apud Ionescu 2013, 87). Însă, după introducerea alfabetului latin în Principate printr-un decret promulgat în 1862 de către Alexandru Ioan Cuza (Gherman 1993, 32), lucrurile se schimbă într-o oarecare măsură, dar, din fericire, nu brusc. George Bariţ demonstrează astfel moderaţie şi în această situaţie, chiar dacă susţinea fără echivoc necesitatea adoptării alfabetului latin. Soluţia utilizată de el pentru destul de multă vreme a fost un alfabet de tranziţie, evoluţia în utilizarea literelor în defavoarea slovelor fiind uşor vizibilă în propriile publicaţii, căci dicţionarele germane au fost publicate cu acest alfabet de tranziţie, în timp ce dicţionarul maghiar-român este scris cu litere latine (Andea şi Andea 2012, 117). În mod similar, încă de la început numele *Foii pentru minte, inimă şi literatură* şi titlurile unor articole sunt scrise cu litere latine, chiar dacă articolele erau încă publicate cu chirilice, iar din 1840 pentru *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, respectiv din 1844 pentru *Gazeta de Transilvania* Bariţ utilizează alfabetul de tranziţie (Marica et al. 1968, 190).

Începând cu 1852 pentru *Gazeta de Transilvania* şi 1853 pentru *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* unele articole sunt publicate în întregime utilizându-se alfabetul latin, care însă va fi folosit în mod exclusiv abia din 1861 (Marica 1969, 71).

Dincolo de preferinţele personale, în ceea ce priveşte trecerea de la utilizarea chirilicelor la literele latine în tipărirea cărţilor şi periodicelor Bariţ trebuia să ţină cont şi de alţi factori, precum constrângerile tipografice: disponibilitatea literelor, costurile asociate utilizării unui tip sau altuia de litere, pregătirea tipografilor etc. În plus, preferinţele cititorilor nu puteau fi ignorate fără a risca un eşec editorial. Un exemplu ne este oferit de *Calendarul pentru poporul românesc* care suferă de pe urma unui interes tot mai scăzut din partea publicului după ce literele latine încep să fie preponderente în paginile sale. După cum arată Marica (1978, 41-42), această publicaţie era citită de categorii largi ale populaţiei, dintre care multe nu erau dispuse la eforturile suplimentare cauzate de redactarea sa cu litere latine[20]. Lucrurile erau astfel mult diferite de situaţia celorlalte două periodice menţionate, al căror public, mai cult, nu doar că s-a obişnuit repede cu noua grafie, ci chiar a susţinut-o şi a solicitat-o (Lupaş 1906, 18-19).

Concluzii

Personalitatea lui George Bariţ se evidenţiază în rândul cărturarilor români ai secolului al XIX-lea din mai multe puncte de vedere. În primul rând, durata şi amplitudinea activităţii sale culturale îl transformă într-unul din cei mai longevivi şi mai importanţi apărători ai drepturilor naţionale româneşti. În al doilea rând, abordarea chestiunii naţionale în mai multe moduri, prin integrarea acţiunilor politice cu propuneri şi măsuri sociale în domeniul educaţiei, cu contribuţii valoroase în domeniul studierii limbii şi istoriei poporului român şi cu tentative concrete de emancipare economică, îl singularizează pe Bariţ într-un mod greu de egalat. În al treilea rând, Bariţ ocupă un loc foarte important în ideologia, teoria, critica şi istoria literară (Marica 1978, 145), atât prin prisma ideilor exprimate, cât şi prin impactul pe care l-a avut asupra contemporanilor săi. Mai mult chiar, datorită activităţii sale ca folclorist şi interesului pentru editarea de texte vechi, Bariţ a susţinut întotdeauna utilizarea şi consolidarea unei limbi literare cât mai apropiate de cea vorbită de oamenii de rând, lucru care a contribuit în mod substanţial la crearea sentimentului de unitate naţională. Interesul pentru cultura populară a fost astfel unul dintre elementele care au avut drept rezultat depăşirea rigidităţii latinismului (Marica 1977, 5) şi adoptarea, în cele din urmă, a unei ortografii fonetice. În al patrulea rând, prin activitatea publicistică desfăşurată şi prin contactele personale stabilite de-a lungul timpului cu intelectuali români de pe ambele versante ale Carpaţilor, Bariţ a fost unul dintre cei mai însemnaţi catalizatori ai conştiinţei culturale româneşti în toate provinciile locuite de români. În al cincilea şi ultimul rând, se poate uşor constata că importanţa reală a lui Bariţ ca publicist şi om de acţiune a rezidat în capacitatea lui de a mobiliza la acţiune un număr ridicat de persoane în urmărirea scopurilor naţionale, el însuşi depăşind tentaţia de a rămâne un teoretician şi implicându-se în mod activ în punerea în practică a celor profesate.

Dacă ne referim strict la realizările sale culturale, putem afirma fără nici o umbră de îndoială că Bariţ şi-a focalizat întotdeauna eforturile în direcţia educării şi instruirii publicului român (Telea 2013, 133). Astfel, publicistica, corespondenţa, textele istorice, precum şi producţiile literare şi ştiinţifice redactate timp de peste cinci decenii de activitate ni-l înfăţişează drept un pedagog naţional mereu atent la nevoile de învăţare ale elevului său:

[20] Marica merge chiar mai departe în argumentaţia sa, arătând că până şi în 1911 cel mai vechi calendar românesc din Transilvania era tipărit tot cu chirilice.

poporul român. În plus, George Bariţ pare extrem de conştient de faptul că progresele culturale erau posibile doar într-un cadru politic adecvat şi că ele trebuiau completate de realizări pe plan social şi economic.

Conform lui Bariţ, toate acestea puteau fi realizate pornind de la cultivarea limbii române într-o formă unitară pentru întreg spaţiul locuit de români, utilizându-se un vocabular comun cu cel al oamenilor de rând şi redactând cuvintele în mod fonetic cu litere latine. Întreaga sa activitate, pornind de la articolele de presă, relatările de călătorie şi corespondenţa sa, continuând cu opera de lexicograf şi traducător şi culminând cu textele din domeniul istoriei reflectă aceste principii diriguitoare care pot fi considerate ca reprezentând cea mai valoroasă moştenire lăsată posterităţii de către George Bariţ din punct de vedere filologic.

Bibliografie

Articole de presă şi alte surse:

[Bariţ, G.] 1844. „Naţionalitate", în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, VII, Nr. 51, p. 399-400.

B. 1861. „Axioame şi probleme politice cu privinţă la naţiunea română din ţările austriace", în *Gazeta Transilvaniei*, XXIV, Nr. 33, p. 143.

B., G. 1874. „Exerciţiul în arme. Limba militară", în *Transilvania*, VII, Nr. 1, p. 9-11.

Bariţ, G. 1841. „Românii şi panslavismul", în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, IV, Nr. 45, p. 353-358.

Bariţ, G. 1843. „Ce este panvalahismul?", în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, VI, Nr. 6, p. 41-46.

Bariţ, G. 1846. „O scurtă desluşire la «cauza română»", în *Gazeta de Transilvania*, IX, Nr. 81, p. 322-323.

Bariţ, G., Munteanu, G. 1853. „Prefaţă" la *Dicţionar german-român*, Braşov, Vol. I.

Redactorul. 1841. „Răspunsuri cu care eram dator de mai multă vreme", în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, IV, Nr. 20, p. 154-155.

s.n. 1917. „Ţara lui Pap Janoş", în *Cultura creştină*, Anul VI, Nr. 16-17, p. 497-498.

Literatură secundară:

Andea, Avram, Andea, Susana. 2012. „George Bariţiu (1812-1893) lexicograf", în Nicolae Edroiu, Dumitru Suciu (ed.), *Bicentenar George Bariţiu 1812-2012*, Lucrările Simpozionului Internaţional de la Cluj-Napoca din 24 mai 2012. Cluj-Napoca: Mega, p. 104-123.

Balog, Iosif Marin, Lumperdean, Ioan. 2012. „Chestiunea căilor ferate transilvane în deceniile 6-7 ale secolului 19 în viziunea lui George Bariţiu şi a publicisticii vremii", în Nicolae Edroiu, Dumitru Suciu (ed.), *Bicentenar George Bariţiu 1812-2012*, Lucrările Simpozionului Internaţional de la Cluj-Napoca din 24 mai 2012. Cluj-Napoca: Mega, p. 153-165.

Bariţ, George. 1962. *Scrieri social-politice*, Studiu şi antologie de Victor Cheresteşiu, Camil Mureşan, George Em. Marica. Bucureşti: Editura Politică.

Boitoş, Olimpiu. 1947. *Întâiele călătorii în Apus ale lui George Bariţiu*. Sighişoara: Tiparul „Miron Neagu".

Chindriş, Ioan. 2003. „Epistolierul George Bariţ", în *Anuarul Institutului de Istorie „George Bariţ" din Cluj-Napoca*, Series Historica, XLII, p. 101-120.

Edroiu, Nicolae. 2000. *Studii de genealogie*, Vol. I, Cluj-Napoca: s.n.

Firczak, Gheorghe. 1993. „Origini şi obiective în concepţia istorică a lui George Bariţiu", în *Acta Muzei Devensis. Historia magistra vitae. In memoriam George Bariţiu 1893-1993*, p. 9-11.

Frăţilă, Ion. 1993. „Din activitatea lui George Bariţiu între 1867-1893", în *Acta Muzei Devensis. Historia magistra vitae. In memoriam George Bariţiu 1893-1993*, p. 27-30.

Gherman, Mihai. 1993. „George Bariţiu – Preocupările de limbă", în *Acta Muzei Devensis. Historia magistra vitae. In memoriam George Bariţiu 1893-1993*, p. 31-33.

Herban, Adela. 1993. „De la unirea cu Biserica Romei la formarea conştiinţei naţionale în «Părţi alese din istoria Transilvaniei. Pre două sute de ani din urmă», a lui George Bariţiu", în *Acta Muzei Devensis. Historia magistra vitae. In memoriam George Bariţiu 1893-1993*, p. 13-16.

Ionescu, Toader. 2013. *George Bariţiu. Monografie.* Partea I. Cluj-Napoca: Risoprint.

Isac, Ionuţ. 2012. „Acad. David Prodan despre activitatea istoriografică a lui George Bariţiu", în Nicolae Edroiu, Dumitru Suciu (ed.), *Bicentenar George Bariţiu 1812-2012*, Lucrările Simpozionului Internaţional de la Cluj-Napoca din 24 mai 2012. Cluj-Napoca: Mega, p. 124-135.

Leonhardt, Jürgen. 2013. *Latin. Story of a World Language*. Cambridge, Massachusets, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Lupaş, Ioan. 1906. „Un capitol din istoria ziaristicii româneşti-ardelene – Gheorghe Bariţiu", în *Transilvania*, Anul XXXVII, Nr. 1, p. 1-26.

Lupaş, Ioan. 1921-1922. „Cum se numea tatăl lui Gheorghe Bariţiu?", în *Anuarul Institutului de Istorie Naţională*, I, p. 401.

Marcus, Solomon. 2012. „George Bariţiu, între ceea ce continuă şi ceea ce începe", în Nicolae Edroiu, Dumitru Suciu (ed.), *Bicentenar George Bariţiu 1812-2012*, Lucrările Simpozionului Internaţional de la Cluj-Napoca din 24 mai 2012. Cluj-Napoca: Mega, p. 34-43.

Marica, George Em. 1969. *Foaie pentru minte, inimă şi literatură. Bibliografie analitică, cu un studiu monografic*. Bucureşti: Editura pentru literatură.

Marica, George Em. 1977, 1978, 1980. *Studii de istoria şi sociologia culturii române ardelene din secolul al XIX-lea.* Vol. I-III. Cluj-Napoca: Dacia.

Marica, George Em., Hajós, Iosif, Mare, Călina, Rusu, Constantin. 1968. *Ideologia generaţiei române de la 1848 din Transilvania*. Bucureşti: Editura Politică.

Mureşan, Ştefan Sorin. 2012. „Teme economice şi comerciale abordate de omul politic şi deputatul transilvănean George Bariţiu în Parlamentul de la Viena între 1863 şi 1865", în Nicolae Edroiu, Dumitru Suciu (ed.), *Bicentenar George Bariţiu 1812-2012*, Lucrările Simpozionului Internaţional de la Cluj-Napoca din 24 mai 2012. Cluj-Napoca: Mega, p. 67-91.

Popa, Mircea. 2003. „George Bariţ – călătorul", în *Anuarul Institutului de Istorie „George Bariţ" din Cluj-Napoca*, Series Historica, XLII, p. 89-99.

Popescu, Gheorghe. 2003. „Aspecte demografice în gândirea economică bariţiană", în *Anuarul Institutului de Istorie „George Bariţ" din Cluj-Napoca*, Series Historica, XLII, p. 71-78.

Popescu-Râmniceanu, Virgil. 1919. *Istoria mişcării româneşti din Ardeal în anii 1848 şi 1849 după „Părţi alese din istoria Transilvaniei" de Gheorghe Bariţ urmată de Rapoartele Prefecţilor de Legiune: Avram Iancu, Simion Balint, Axente Sever şi alte documente importante*. Bucureşti: Editura Librăriei Stanciulescu.

Telea, Coralia. 2013. *George Bariţiu, un francophile transylvain*. Cluj-Napoca: MEGA, Argonaut.

Radu PĂIUŞAN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Aspecte din istoricul activităţii Uniunii Patrioţilor în Banat în anul 1944

Abstract: (Aspects of the historical of the activity of the Patriots Union in the Banat county in the year 1944): After the events from 23 August 1944, the Patriots Union and its press agency, as sattelites of the P.C.d.R, came aut of illegality and were installed in Romania and in its Western region. It was here that a new press agency, entitled demagogically *Lupta patriotică* (Patriotic Fight), and Romania Liberă (Liberated Romania) were moved to Bucureşti from the U.R.S.S. Its members, demagogically affirmed that the U.P sign could be translated with U for Unity and P for (Country-*Patriae*). It involved the so called patriots, no matter the party they were members in along with those politically not involved, especially the intellectuals and the middle class, from public or private servants to clergy, industrials and patron kraftsmen. It owed its adressability to the fact that the P.C.d.R was aware that this segment of the population was partially politically unenrolled. It was asserted that they represented the third force, after the first represented by the workers, sustained by P.C.d.R and P.C.R, and the peasants as the second class with the Ploughmen Front as another sattelite political formation of the communists. There were three categories of persons involved: the first- those who tried to continue their carrieer initiated in between the two World Wars, withouth joining the Communist Party, but to one of its political organization, the second one- those who in this period began their political and professional ascension, and last but not least, those who tried to hide their compromised past of dictatorship regime joinings. By not being accepted to participate in the two Sănătescu governments and that of general Rădescu, the Patriots Union was included in the pro communist govern led by Petru Groza, so called of wide democratic concentration, installed under Soviet pressure, receiving- in the actuall govern- four ministries and a state subsecretary position. To highlight the position of the Patriots Union in Banat, they obtained the position of prefect of the Timiş-Torontal county, residing in Timişoara. Some of the intellectuals did not attend this intermediary form and joined P.C.d.R directly or the Romanian Association for Soviet Links (A.R.L.U.S), formed after 23 August 1944 with sections throughout the country, including the counties from the Western part of Romania. After the legal establishment of the Patriots Union, organizations on national level appeared, including in the counties that formed the Local Department of Banat, up to the level of small rural districts and communes.

Keywords: Patriots Union , Banat, 1944, pro-communist, activity

Rezumat: După lovitura de stat de la 23 august 1944, Uniunea Patrioţilor şi organele sale de presă, ca satelite ale P.C.d.R.-ului, au ieşit din ilegalitate şi s-au instalat pe teritoriul României, inclusiv în zona de sud-vest. Aici a apărut şi un organ de presă al acesteia, intitulat demagogic *Lupta patriotică*, iar *România liberă* a fost transplantată de pe teritoriul U.R.S.S. la Bucureşti. Tot în sens demagogic, se afirma – de către membrii acesteia – că sigla U.P. putea fi tradusă şi prin termenii de Unire şi Patrie. Ea avea la început, ca adresabilitate, pe toţi cei care voiau să fie aşa-zişi patrioţi, indiferent de partidul din care făceau parte şi pe cei neînregimentaţi în niciun partid politic, şi mai ales pe intelectuali şi pe aşa-zisele păturimijlocii, adică: funcţionari publici şi particulari, liber-profesionişti, clerici, industriaşi şi pe meseriaşii-patroni. Aceasta, pentru că P.C.d.R.-ul conştientizase faptul că acest segment al populaţiei României rămăsese parţial neînregimentat politic. Se afirma că aceştia reprezentau a treia forţă, prima fiind muncitorimea, reprezentată de P.C.d.R., apoi P.C.R., iar a doua fiind ţărănimea, care era reprezentată de către Frontul Plugarilor, o altă formaţiune politică satelită a comuniştilor. Ea cuprindea trei categorii de persoane: prima – cei care au încercat să-şi continue cariera începută în perioada interbelică, fără a adera direct la Partidul Comunist, ci la o organizaţie politică a acestuia, a doua – pe acei care, în această perioadă, şi-au început ascensiunea politică şi profesională şi, nu în ultimul rând, pe cei care au încercat să-şi ascundă trecutul compromis de aderenţa la diverse regimuri dictatoriale anterioare. În sud-vestul României, tocmai pentru a i se da importanţă, Uniunea a primit postul de prefect al judeţului Timiş-Torontal, cu reşedinţa în municipiul Timişoara. Dar unii dintre intelectuali nu au recurs la această formă intermediară şi s-au înscris direct în P.C.d.R. sau în Asociaţia Română pentru Legături cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.), formată – şi ea – după 23 august 1944 şi care avea filiale în toată ţara, inclusiv în judeţele din sud-vestul României. După ieşirea din ilegalitate, Uniunea Patrioţilor a început să-şi constituie organizaţii la nivel naţional, inclusiv în judeţele care formau aşa-numita Regionala Banat a acesteia, până la nivel de plasă şi comună.

Cuvinte-cheie: Uniunea Patrioţilor, Banat, 1944, pro-comunist, activitate

Comuniştii infiltraţi în P.N.P. dădeau relaţii despre membrii acestuia, inclusiv despre comportarea membrilor partidului lor de provenienţă. Despre Aurel Periat, care era secretarul general al organizaţiei naţional-populare din Timiş-Torontal, comunistul Simion Aurel declara că ducea o viaţă nedemnă, iar Wiliam Manheim declara, în scris, că celula comunistă din P.N.P. Timiş-Torontal trebuia să fie mai severă cu acesta. La rândul lor, Pandeli Eustaţiu şi Tiberiu Solomon declarau, despre Ion Piţigaie, că juca cărţi prin cafenele. Acelaşi Solomon Tiberiu declara, despre Nicolae Arbunescu, că acesta critica guvernul şi, în special, acţiunile întreprinse de guvern faţă de membrii naţional-populari. N. Ionescu-Papastelatu declara, în scris, că era suspectă afirmaţia şefului de post de la Oraviţa, fără a o nominaliza, care, la rândul lui, era caracterizat, de către Wiliam Manheim, ca orgolios şi individualizat.

Delaţiunile se extind şi în rândul studenţilor Şcolii Politehnice, membri ai P.N.P. Studentul Adrian Buştea declara, în scris, că ,,tovarăşul" Ovidiu Picolschi, student în anul II al Facultăţii de Electromecanică, din cadrul Şcolii Politehnice, s-a strecurat în rândul P.N.P. pentru a avea anumite avantaje materiale, şi mai avea şi ieşiri greşite.

La rândul său, delatorul Tiberiu Solomon era caracterizat negativ de mai mulţi membri P.C.R., infiltraţi în P.N.P. Pandeli Eustaţiu declara, în scris, că acesta se eschiva de la munca de partid şi era afacerist. Ioan Goran declara, despre acelaşi, că ducea o viaţă îmbelşugată, iar, la rândul său, Aurel Periat informa, tot în scris, despre acelaşi, că era afacerist şi că a deviat de la linia partidului.

Inspectorul Ion Piţigaie informa, despre Pandeli Eustaţiu, că face anumite afaceri, şi a făcut acelaşi lucru şi cât a fost prefect Valeriu Novacu. Informarea este semnată de către secretarul politic al sectorului III, fără să fie datată (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 57).

Din relatarea activistului Atanasie Buştea către celula conspirativă P.C.R. a Comitetului Financiar al sectorului III rezultă numele cotizanţilor acestei celule comuniste: N. Ionescu-Papastelatu, Aurel Periat, Pandeli Eustaţiu, Ion Piţigaie, Nicolae Arbunescu, Tiberiu Solomon, Wilhelm Manheim, Nicolae Tomi, etc. Casierul celulei comuniste din cadrul P.N.P. din Timiş-Torontal era Atanasie Buştea, care declara că în data de 24 iulie 1947 au fost primiţi, de la celula conspirativă P.C.R. din cadrul naţional-popularilor timişeni, suma de 4.500.000 de lei. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 11/1947, f. 80).

Deci, o parte din cotizaţia care se aduna pentru organizaţia judeţeană P.N.P. din Timiş-Torontal era, practic, deturnată spre fondurile P.C.R. din judeţ.

Tot în sensul activităţii celulei conspirative comuniste din cadrul organizaţiei judeţene naţional-populare din Timiş-Torontal este şi raportul, confidenţial de această dată, datat 19 iulie 1947, despre activitatea membrilor repartizaţi pentru munca în cadrul P.N.P.-ului. Informatorul, care nu îşi semna delaţiunea, sublinia faptul că, de când era înscris în P.N.P. şi prin adeziunea la P.C.R., a observat că membrii care erau înscrişi la P.C.R. nu ţineau contact între ei şi, de şase luni, nu au ţinut nicio şedinţă de celulă, şi, după cunoştinţa lui, nu aveau niciun raport cu secretarul P.C.R. şi niciun responsabil politic al organizaţiei judeţene P.C.R.

Releva că, după cunoştinţa sa, contactul între celula comunistă conspirativă din rândul P.N.P.-ului din Timiş-Torontal trebuia să fie ţinut de către secretarul permanent al P.N.P., A. Periat, şi ceilalţi membri, secretarul general Pandeli, secretarul general al Regionalei Banat a P.N.P.-ului, N. Ionescu-Papastelatu, şi casierul principal Tiberiu Solomon, care erau activişti încă de pe timpul Uniunii Patrioţilor. Aceştia nu aveau niciun

contact cu ceilalţi membri care lucrau pentru ideologia comunistă. Afirma că, după observaţiile sale, fiind membru în biroul financiar şi regional al P.N.P., linia democratică era păstrată în mod riguros; totuşi, elementele trebuiau controlate în permanenţă, mai cu seamă atunci când, după expozeul deputatei Stela Vianu şi a lui Barbu Rădulescu, când s-a declarat că, în cazul unei ieşiri din Bloc a liberalilor tătărescieni, la remanierea guvernului, locurile vacante vor deveni libere pentru P.N.P. Mai avansa presupunerea că, în urma acestei intrări în Parlament, se va simţi o anumită depărtare între cei care erau membri sau simpatizanţi ai P.C.R.-ului (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 58).

Într-adevăr, existau unii membri ai P.N.P.-ului care doreau să colaboreze cu liberalii tătărescieni şi chiar să preia moştenirea liberală. (Ţuţui 1966, 61).

Organizaţiile naţional-populare au început să activeze şi în teritoriu. Conform procesului-verbal al comitetului plăşii Vinga, din 20 iulie 1947, a fost reales comitetul P.N.P. de plasă. La alegerea comitetului de plasă a participat, din partea Comitetului Judeţean P.N.P. din Timiş-Torontal, Nicolae T. Ionescu (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 111).

Trecându-se la ascultarea doleanţelor comitetelor din plasă, se constată că existau probleme cu activitatea comisiilor interimare. Preşedintele comitetului naţional-popular al plăşii Pişchia afirma că, în comună, comisia interimară nu a intrat în funcţiune şi, în consecinţă, cerea intervenţia Partidului. În comuna Orţişoara, din judeţul Timiş-Torontal, se afirmă că nu s-a luat în considerare numărul voturilor la numirea primarului; dar, cu toate reclamaţiile făcute la adresa primarului şi notarului comunei, nu s-a făcut nicio anchetă la adresa acestora.

Probleme existau şi în alte comune din Timiş-Torontal. În comuna Jadani nu exista primar, iar la Carani era cerută înlocuirea primarului Pavel Uzdici şi soluţionarea reclamaţiilor făcute către primărie. Se arată, din punct de vedere politic, că primarul nu convoca, la şedinţele consiliului comunal, şi reprezentantul naţional-popularilor. Mai inactiv, în comuna Hunedoara Timişană, primarul nici nu făcea parte din unul din partidele reprezentate în B.P.D. şi, în consecinţă, se cerea înlocuirea lui şi numirea unui primar din cadrul partidelor din Bloc (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 112).

Naţional-popularii se puteau înscrie nu numai în organizaţiile locale, ci şi în cele judeţene, ceea ce crea confuzii în rândul Partidului. Din adresa, din 21 iulie 1947, a comitetului naţional-popular al plăşii Jimbolia, rezulta că mulţi membri s-au înscris direct la judeţ, iar cei din comitetul de plasă nu aveau evidenţa lor. Evidenţa era strict necesară pentru propunerile pentru comisiile interimare ale comunelor. Acest lucru se întâmplase şi în comuna Cenei, din plasa Jimbolia, unde au fost propuşi, în comisia interimară, trei membri ai P.N.P.-ului, deşi Sabin Toduţiu, preşedintele plăşii Jimbolia, nu ştia ca în comuna respectivă să existe organizaţie naţional-populară (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 141 v.).

Continuau să existe, în P.N.P. din Timiş-Torontal, şi probleme legate de situaţia financiară a acestuia. Prin circulara Comitetului Judeţean Timiş-Torontal al P.N.P. către organizaţiile de plasă, din 23 iulie 1947, se cerea ca, pentru a avea posibilitatea ca delegaţi ai Comitetului Judeţean şi ai Biroului Politic să poată vizita organizaţiile din teritoriu cel puţin o dată pe lună şi pentru a le aduce, cu această ocazie, lămuriri politice şi îndrumări organizatorice, Biroul propunea ca organizaţiile de plasă să suporte cheltuielile de deplasare. Într-un post-scriptum la circulară se arată că s-a ajuns la această hotărâre pentru că organizaţia judeţeană nu dispunea de fondurile necesare, cu atât mai mult cu cât contribuţia cotizaţiilor din provincie era aproape inexistentă (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 151).

Începea şi tineretul naţional-popular, atât cât era organizat, să desfăşoare anumite activităţi. Din raportul organizaţiei de tineret al Comitetului Judeţean Timiş-Torontal către C.C. al Tineretului P.N.P., din 20 iulie 1947, rezulta că, deoarece majoritatea membrilor organizaţiei de tineret a naţional-popularilor din Timiş-Torontal erau în vacanţă, părăsind localitatea, le era imposibil să treacă la formarea unui nou comitet. Conform directivelor Centrului, comitetul de atunci al tineretului naţional-popular era compus din: preşedinte – Ernest Schorscher, asistent la Facultatea de Medicină; vicepreşedinţi – Aurel Periat şi Atanasie Buştea, student în anul III al Facultăţii de Construcţii; secretar general – Aurel Simion, student în anul V al Facultăţii de Construcţii; secretari generali adjuncţi – Georgeta Orhidan, funcţionară, şi Iordan Dragomirescu, student în anul II al Facultăţii de Agronomie, acesta din urmă fiind şi delegatul permanent al organizaţiei naţional-populare de tineret din Timiş-Torontal în Consiliul Judeţean al Federaţiei Naţionale a Tineretului Democrat din România. Comitetul a fost ales statutar, în cadrul şedinţei plenare din 17 martie 1947. Aveau, în programul de activităţi, să facă un cămin pentru studenţii Tineretului Naţional-Popular, acest lucru fiind posibil şi datorită faptului că organizaţia judeţeană P.N.P. le-a pus la dispoziţie trei camere, pentru realizarea dezideratului lucrând Pandeli Eustaţiu, secretarul general al Judeţenei naţional-populare, şi Aurel Simion, secretarul general al organizaţiei judeţene a Tineretului Naţional-Popular (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 149).

Îşi mai propuneau ca, în ziua de 23 august 1947, să organizeze o serată dansantă, împreună cu organizaţia judeţeană naţional-populară, cu tineretul rămas la Timişoara şi cu Secţia de Femei a P.N.P.-ului judeţean (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 158).

Centrul P.N.P. era îngrijorat şi de o posibilă înscriere a foştilor membri ai P.N.Ţ.-Maniu în P.N.P., după scoaterea în afara legii a acestuia (Hitchins 1998, 536-537, Fischer-Galaţi 1998, 126-129).

În consecinţă, în 2 august 1947, C.C. al P.N.P. a trimis o circulară către organizaţiile judeţene, în care se arăta că, în urma descoperirii uneltirilor P.N.Ţ.-Maniu şi a complotului pentru răsturnarea regimului aşa-zis democrat, P.N.Ţ.-ul a fost dizolvat. Existau, însă, indicii că, în urma acestui act de guvernământ, caracterizat ca fiind făcut, după cum se afirma în circulară, cu asentimentul întregului popor, maniştii vor căuta să se camufleze în partidele din B.P.D., unde ar putea deveni elemente dizolvante. Naţional-popularii erau rugaţi să fie foarte atenţi la cererile de înscriere, în P.N.P., a foştilor manişti, mai cu seamă a celor care au avut vreun rol în conducerea organizaţiilor, sau a personalităţilor marcante, a căror hotărâre nu putea fi decât suspectă. Considerau că cea mai bună tactică de urmat, faţă de multe elemente sincere şi cinstite, era aceea de amânare, de tergiversare, şi nu de respingere imediată. Pentru că erau informaţi că şi celelalte partide din B.P.D. vor lua o atitudine asemănătoare, credeau că, în cazuri urgente şi importante, naţional-popularii se puteau sfătui cu organizaţiile prietene, în special P.C.R. şi Frontul Plugarilor. Totodată, Comitetul Central cerea organizaţiilor judeţene naţional-populare să se informeze asupra atitudinii foştilor manişti, precum şi ce răsunet a avut dizolvarea P.N.Ţ. în opinia publică (SJAN T-F CJTTPNP, d. 27/1947, f. 154).

Este specificat, totodată, faptul că sediul organizaţiei judeţene din Timiş-Torontal s-a mutat, din luna august 1947, în Bd. C. Diaconovici-Loga nr. 46, de la vechea adresă, care fusese în str. Paris nr. 1 (SJAN T-F CJTTPNP, d. 27/1947, f. 158).

În acelaşi timp, naţional-popularii din Timiş-Torontal îşi continuau activitatea în teritoriu. În 5 august 1947 a avut loc o şedinţă a Biroului Politic al Comitetului Judeţean P.N.P. din judeţ. La această şedinţă a participat şi Nedelcu Boşman, din partea C.C.-ului. În cadrul

discuţiilor, Pandeli Eustaţiu a propus, şi cei prezenţi au acceptat, ca, în cursul lunii august, să fie vizitate şi organizate următoarele centre de plasă: 1) Sânnicolaul Mare, unde vor participa Pandeli Eustaţiu, Nicolae Gălăşanu şi, eventual, generalul Toader Şerb; 2) Recaş, unde se vor deplasa P. Eustaţiu, N. Gălăşanu şi, eventual, inspectorul Ion Piţigaie; 3) Chizătău, unde vor participa P. Eustaţiu, N. Gălăşanu şi, eventual, dr. Aurel Corui (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 126).

În alocuţiunea sa, rostită în cadrul aceleiaşi întruniri, colonelul Nedelcu Boşman, delegatul Centrului, s-a referit la necesitatea reactivării secţiilor din cadrul Comitetului Judeţean, insistând asupra secţiei cercurilor profesionale şi secţiei feminine, precum şi a secţiilor financiară, tineret, presă şi documentare. Boşman afirma că problemele care se vor dezbate în secţia cercurilor profesionale ar trebui să fie concretizate şi trimise, în scris, C.C.-ului. În ceea ce privea secţia feminină, se propunea ca toate femeile naţional-populare să fie încadrate în diferite alte secţiuni pentru ca, astfel, să fie mai uşor antrenate în activitate. Mai arăta că va trebui ca organizaţia judeţeană naţional-populară să-şi întocmească un plan de lucru, pe timp de o lună, şi să caute ca acest plan să fie realizat în cea mai mare măsură (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 127).

Luând cuvântul, N. Ionescu-Papastelatu a precizat că în ultima şedinţă plenară a organizaţiei municipale s-au luat măsuri pentru ca să se reorganizeze secţia Cercurilor de studii în comisii profesionale, repartizate pe probleme, şi anume: economică, financiară, sanitară, edilitară, socială, etc., şi în care scop membrilor li s-au dat fişe, ca să-şi aleagă – de bună voie – secţia, cei care voiau să activeze, iar primele rezultate obţinute în această direcţie puteau fi considerate ca satisfăcătoare. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 127).

A fost anunţat, în timpul şedinţei, că organizaţia naţional-populară din judeţul Timiş-Torontal îşi va ţine congresul în data de 8 septembrie 1947, pentru ca aceiaşi delegaţi ai C.C. ai P.N.P., care vor participa la congresul organizaţiei judeţene Arad, din 7 septembrie, în 8 septembrie să poată participa la Timişoara (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 127).

Începeau să existe divergenţe tot mai acute între membrii P.N.P. şi cei ai P.C.R. din teritoriu. Acest fenomen reiese şi din raportul organizaţiei de plasă Jimbolia, către Comitetul Judeţean P.N.P. din Timiş-Torontal, din data de 11 august 1947. În acest raport, semnat de către preşedintele organizaţiei naţional-populare de plasă, Sabin Toduţiu, se arată că, în urma dizolvării P.N.Ţ.-Maniu, i s-a făcut percheziţie naţional-popularului Ioan Dabu, care era director de carte funciară, la care percheziţie au asistat Sabin Tămăşdan, care era secretarul responsabil al P.C.R. din plasa Jimbolia, alături de Petrov şi Vălcăneanţu, membri ai P.C.R. din aceeaşi plasă (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 159 v.).

La percheziţie nu a fost găsit nimic compromiţător pentru Ioan Dabu. În raport erau întrebate organele naţional-populare judeţene dacă P.C.R.-ul ordona aceste percheziţii, sau Siguranţa Statului. Mai întrebau, dacă percheziţiile se făceau de Siguranţă, atunci de ce era nevoie de asistenţi din partea comuniştilor, de ce nu erau chemate autorităţile comunale sau Blocul ca asistenţi în astfel de cazuri, când se făceau percheziţii unui membru din Bloc, pentru că, în astfel de ocazii, prestigiul partidelor din Bloc era micşorat mult faţă de P.C.R.

În raport se mai afirma că au pus întrebările nu pentru că nu s-ar supune disciplinei de stat, Bloc şi partid, ci procedeului ca atare şi la cererea adresată naţional-popularului Ioan Dabu. În concluzie, se arată că suspecţi puteau fi şi în P.C.R., „dar pe aceia când îi verifică Siguranţa, Blocul sau P.N.P.-ul?” (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 160).

Existând nemulţumiri în rândul naţional-popularilor faţă de aşa-zisele comprimări din aparatul de stat, C.C. al P.N.P. a trimis o circulară către toate organizaţiile naţional-populare judeţene. În circulară era menţionat faptul că trebuie arătat membrilor P.N.P.-ului, care au fost comprimaţi din diferite instituţii, că măsurile luate nu au fost o pedeapsă îndreptată contra cuiva anume, ci ea a izvorât din necesitatea de a scoate plusul de braţe de muncă, de acolo unde exista, pentru a fi îndreptate acolo unde lipseau. Se arăta că era evident că o asemenea lucrare nu putea fi făcută fără greşeală, iar C.C.-ul va interveni în cazuri excepţionale, unde membrii merituoşi ai Partidului au fost comprimaţi pe nedrept (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 279).

Naţional-popularii doreau să aibă un rol şi să deţină funcţii de conducere şi în mişcarea sindicală. În acest sens este şi circulara C.C. al P.N.P.-ului către organizaţiile judeţene. În circulară se afirma că, în urma hotărârilor Confederaţiei Generale a Muncii, ca, în alegerile sindicale din anul în curs, să se prezinte dintre elementele sindicaliste care s-au distins în munca sindicală, indiferent de apartenenţa politică, exista posibilitatea de a afirma, pe linia sindicală, şi P.N.P.-ul. Organizaţiile naţional-populare trebuiau să ia măsuri ca membrii sindicalişti ai P.N.P.-ului să ia parte la alegeri şi să susţină propunerile comisiei de candidaturi. Ele mai trebuiau să ia legătura cu Comisia Locală Sindicală, pentru a cunoaşte şi controla acţiunea. Trebuiau să susţină, cu stăruinţă, candidaturile naţional-popularilor care s-au remarcat în această muncă şi se încadrau în prevederile C.G.M.-ului (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 278).

P.N.P.-ul va începe să treacă la verificarea membrilor proprii. Acest lucru reiese şi din circulara din 12 august 1947, trimisă de către Comitetul Judeţean Timiş-Torontal al P.N.P.-ului către comitetele naţional-populare de plasă. Comitetul Judeţean trimitea comitetelor de plasă un număr de chestionare, pentru date biografice, care trebuiau utilizate după normele primite anterior (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 166).

În plasa Sânnicolaul Mare au fost trimise şase chestionare pentru date biografice generale, şi trei chestionare pentru biografii foarte amănunţite, în care trebuia arătat de când activează respectivul în P.N.P., ce funcţie deţine, ce activitate desfăşoară, etc. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 167).

P.N.P. dorea să politizeze, în sensul doctrinei sale, şi comisiile interimare în care activa. În acest sens este şi circulara, din 20 august 1947, a C.C. al P.N.P. către organizaţiile judeţene, care trebuiau să o comunice naţional-popularilor desemnaţi în comisiile interimare comunale şi judeţene. Delegaţii naţional-populari – se spunea în circulară – pentru a se putea prezenta cât mai bine pregătiţi în comisii, aveau nevoie de sprijinul întregii organizaţii şi erau dator să raporteze comitetelor judeţene despre activitatea lor în comisiile interimare. Pentru ca sarcina delegaţilor naţional-populari să fie cât mai uşoară, considerau necesar ca aceştia să ţină un contact cât mai strâns cu cercurile profesionale ale organizaţiilor judeţene, cu care să dezbată probleme de ordin administrativ. Aceştia trebuiau să ia parte atât la şedinţele plenare, cât şi la acelea de comitet, în acest fel putându-se politiza activitatea naţional-popularilor (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 280).

Problema inexistenţei demnitarilor naţional-populari în judeţele bănăţene a ajuns şi în atenţia C.C. al P.N.P. Acesta a trimis o adresă către organizaţia judeţeană naţional-popular din Timiş-Torontal, în data de 24 august 1947. În adresă se arăta că, la memoriul naţional-popularilor din Timiş-Torontal din 5 iulie, li se răspundea următoarele: recunoşteau că aveau lipsă de demnitari, dar acest lucru nu putea să împiedice dezvoltarea organizaţiei lor, care se

baza pe un program şi o ideologie proprie; demnitari nu puteau obţine numai întărindu-se, ci şi impunându-se pe plan local (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 172).

În ceea ce privea problema prefectului, era afirmat în adresă că, poate, şi această tensiune permanentă între comitetul judeţean şi prefect a făcut să fie pierdut postul.

Referitor la colaborarea politică în cadrul Blocului, erau solicitate cazuri concrete, cu date cât mai precise, pentru a le găsi o soluţionare, dacă mai erau actuale, prin Ministerul de Interne şi conducerea centrală a B.P.D.-ului (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 173).

Le mai era recomandat ca, printr-o luptă politică susţinută, pe plan local, vor reuşi să obţină posturi de conducere în organizaţiile profesionale, impunându-se prin numărul de membri. Se mai promitea că, în măsura în care Centrul va avea proiectele de legi cu caracter social şi profesional, le vor fi trimise (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 173).

Şi în celălalt judeţ bănăţean, Severin, P.N.P.-ul încerca să-şi desfăşoare activitatea. În data de 24 august 1947 s-a desfăşurat congresul organizaţiei naţional-populare din acest judeţ. La el au participat şi delegaţi de la Bucureşti, ca: Alice Lenormanda Benari, membră a C.C. al P.N.P., şi prof. dr. Mihai Dragomirescu, secretarul general al Partidului. Au mai participat, ca invitaţi: N. Ionescu-Papastelatu, Ioan Bogdan şi deputatul Şerban (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 343).

În deschiderea şedinţei a luat cuvântul dr. Ioan Perian, vicepreşedintele organizaţiei naţional-populare din judeţul Severin, care a comunicat participanţilor că ei, naţional-popularii, erau un partid nou, însă avea baze foarte solide. În consecinţă, solicita un deputat de Severin din partea P.N.P.-ului, în persoana lui Iulian Jura, care era şi director în Ministerul Învăţământului, numire care ar fi fost o încurajare pentru naţional-popularii din judeţ (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 343).

În cuvântul său, N. Ionescu-Papastelatu a adus salutul naţional-popularilor din Timişoara. El arăta că nu vor mai fi schimbări, mai ales după ce s-a înfăptuit stabilizarea monetară (Păiuşan, Ion, Retegan 2002, 39) aşa cum mai credeau unii. Papastelatu arăta că istoria Banatului a mai avut oameni politici pe care i-au urmat (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 393).

În alocuţiunea sa, Ioan Bogdan a adus salutări din partea organizaţiei comuniste din judeţul Severin. El arăta că democraţia adevărată se face cu oameni noi. Ca urmare, solicita tuturor intelectualilor să se încadreze în guvernul Petru Groza, arătând, în acelaşi timp, ce s-a putut înfăptui – în scurt timp – în România, aceasta din punct de vedere comunist, fără îndoială.

Luând cuvântul în cadrul şedinţei, deputatul Şerban arăta că P.N.P.-ul a avut o activitate foarte frumoasă atât înainte de alegeri, cât şi în timpul alegerilor din noiembrie 1946. Acesta cerea ca naţional-popularii să facă o înfrăţire cu muncitorii şi cu Frontul Plugarilor (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 393).

În cadrul congresului organizaţiei judeţene naţional-populare Severin s-a ales, prin aclamaţii, ca preşedinte al acesteia, profesorul Iulian Jura. Tot în unanimitate, congresul a cerut să fie numit un deputat de Severin, aceasta pentru că deputaţii aleşi nu au mai venit prin judeţ de la alegeri, şi, la prima ocazie, organizaţia P.N.P. din judeţul Severin le va cere acest lucru (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 364).

Începe, încă de acum, îndreptarea naţional-popularilor către clasa muncitoare. În cuvântul său la congresul organizaţiei P.N.P. din judeţul Severin, din 24 august 1947, Iulian Jura, proaspăt ales conducător al acesteia, solicita ca membrii partidului „să facă o apropiere cu muncitorii manuali” (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 364).

În acelaşi sens se exprima, în cuvântul său, delegata de la C.C. al P.N.P., Alice Lenormanda Benari. Aceasta arăta că P.N.P.-ul nu s-a născut întâmplător, ci a fost cerut de diverse pături sociale. Astfel s-a născut acest partid, din Uniunea Patrioţilor. Mai arăta că, totuşi, categoriile mijlocii înscrise în partidele istorice erau doar o masă de manevră, încă dinainte de 23 august 1944, şi, astfel, nu s-a căutat o apropiere cu ţăranii şi muncitorii, neprimind educaţie în acest sens. Ea a mai arătat posibilitatea ca raporturile şovine dintre populaţia maghiară şi română din Transilvania să fie semnalate şi între evrei.

Partidele istorice – arăta vorbitoarea – au încercat să rupă masele mijlocii de ţărănime, pentru ca doar câţiva să aibă beneficii în urma acestora. După 23 august 1944, am descoperit – arăta delegata Centrului – că nu am primit educaţie şi că am fost mereu înşelaţi. Ei trebuiau să-şi amintească piesa de teatru ,,Chestia rusă", care putea servi drept îndrumare cum s-a putut crea P.N.P.-ul.

Încep atacurile şi împotriva S.U.A., mai ales că aceasta lansase Planul Marshall (Hitchins 1998, 498).

Lenormanda Benari afirma că America era creditorul întregii lumi, prezentând situaţia S.U.A. Aceasta creştea exporturile şi micşora importurile, prin care situaţia ţărilor care au primit mărfuri urma să sărăcească (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 344).

Truman (Fischer-Galaţi 1996, 9) arăta vorbitoarea, a venit cu ingineri care lovesc în muncitori, acordându-le salarii mici, mărfurile fiind scumpe. Ea a mai amintit şi de Planul Marshall. De aceea, afirma Benari, păturile de mijloc au înţeles că nu pot fi alături de magnaţi, ci se vor alătura partidelor muncitoreşti.

În continuarea expozeului său, arăta cum s-a expus partidul lui Maniu şi care sunt motivele (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 344).

În consecinţă, sublinia vorbitoarea, P.N.P.-ul trebuia să lupte pentru educarea muncitorilor. Intelectualii trebuiau să treacă la acţiunea politică, iar membrii de partid trebuiau să-şi pună problema şi să acţioneze. Ea a mai reliefat ce însemna statul democrat şi fiecare membru de partid ce misiune avea, şi, la fel, membrii din comitet. În acelaşi timp, în partid nu trebuia să existe să existe egoism, pentru că acesta ducea la destrămare. Mai declara că impresia de bază pe care o avea era că P.N.P.-ul munceşte şi are speranţa, era chiar convinsă că partidul va fi fruntaşul pe ţară, din toate punctele de vedere (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 344).

În expozeul său, prof. dr. Mihail Dragomirescu, secretarul general al C.C. al P.N.P., a făcut un istoric al partidului şi, totodată, a tratat liniile directoare pentru evoluţia partidului în viitor. Arăta că, în anul 1946, toată lumea a fost sceptică la înfiinţarea partidului. Dar acesta a participat la înfiinţarea B.P.D., iar, în campania electorală pentru alegerile din noiembrie 1946, P.N.P.-ul şi-a câştigat deplina maturitate. Este arătată cauza pentru care naţional-popularii nu au intrat în guvern, dar aceasta nu a slăbit partidul, ci l-a întărit. Chiar primul-ministru Petru Groza a recunoscut că nu mai existau partide mari şi mici. În expozeu se mai arăta ce însemna că P.N.P.-ul era în opoziţie, adică P.N.P.-ul dorea să conlucreze cu toate partidele, bineînţeles cele procomuniste, spre binele ţării. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 345) Partidul trebuia să conlucreze şi cu sindicatele, cu care să ia contact şi să întocmească liste de alegeri sindicale, în mod cinstit. Dragomirescu mai afirma că P.N.P.-ul era de acord cu stabilizarea efectuată. (Păiuşan, Ion, Retegan 2002, 39) La fel, era catalogată – ca o mare victorie a P.N.P. – desfiinţarea P.N.Ţ.-ului. (Pleşa 2004, 442) El cerea naţional-popularilor să se ferească de reacţiune, ei trebuind să meargă înainte făcând întregul viitor

fericit, şi continua, în mod demagogic: ,,Trebuie să transformăm oamenii, ca să putem transforma societatea. Noi nu suntem instrumente pentru asuprirea poporului şi avem un rol imens în consolidarea regimului democratic" (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 345).

La capitolul realizări, M. Dragomirescu pune şi ratificarea Tratatului de Pace cu Naţiunile Unite. (Păiuşan, Ion, Retegan 2002, 39) Aceasta, în viziunea vorbitorului, trebuia să facă pe naţional-populari să nu le fie indiferent ce tip de democraţie construiau în ţară, adică una procomunistă. Naţional-popularii trebuiau să înţeleagă vremurile de atunci, iar C.C. al P.N.P. îi îndemna la activitate devotată. Pe lângă faptul că li se cerea să fie loiali, li se recomanda să se aboneze la ziarul central al Partidului, ,,Naţiunea". În finalul expozeului său, secretarul general al P.N.P., Mihail Dragomirescu, declara că era sigur că organizaţia naţional-populară avea aceste loialităţi (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 345).

În finalul congresului s-a trecut la alegerea comitetului judeţean şi a biroului organizaţiei naţional-populare din judeţul Severin. Au fost aleşi: preşedinte – Iulian Jura; vicepreşedinţi – dr. Gh. Iamandi, dr. Aladar Körösi, dr. Ioan Perian, dr. Mihail Feneşan; secretar general – avocat Nicolae Popa; secretari generali adjuncţi – dr. Ioan Planchitiu şi avocat Gheorghe Roşu; casier – Ioan D. Lăzărescu (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 346).

În continuare, s-a desfăşurat şedinţa Comitetului organizaţiei naţional-populare a judeţului Severin, care l-a numit pe dr. Mihail Feneşan, notar public, preşedinte al organizaţiei plăşii Caransebeş şi al organizaţiei naţional-populare din aceeaşi localitate (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 347).

Organizaţia naţional-populară din judeţul Timiş-Torontal avea probleme şi cu plata cotizaţiei de membru. Într-o circulară a Comitetului Judeţean Timiş-Torontal al P.N.P., din 29 august 1947, către plăşi, se arăta că, în urma noilor instrucţiuni trimise organizaţiei judeţene naţional-populare de către C.C. al P.N.P., le făcea cunoscut că nu putea face parte, ca membru al Partidului, nicio persoană care nu-şi plăteşte cotizaţia lunară (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 198).

Dacă, la începuturile P.N.P.-ului, se putea înscrie în partid orice cetăţean român care beneficia de drepturi civile, deja acum se cer autobiografii detaliate ale membrilor sau ale celor care doreau să se înscrie în partid. Astfel, prin circulara, din 29 august 1947, a comitetului de plasă P.N.P. Sânnicolaul Mare către comune, se arăta că li se trimite un formular tip, numit ,,Note biografice", care trebuia completat, în dublu exemplar, de fiecare membru al organizaţiei naţional-populare din comuna respectivă. Formularele trebuiau înaintate, în termen de cel târziu 5 zile, la sediul P.N.P. de la primăria oraşului Sânnicolaul Mare. Se atrăgea atenţia, în mod special, preşedintelui organizaţiei, care le va verifica şi contrasemna, ca, la toate întrebările, să se răspundă foarte exact (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 177).

Raporturile naţional-popularilor din Timiş-Torontal cu biserica continuau să fie foarte bune, având în vedere că unul din punctele programatice de bază ale partidului era Biserica. În acest sens, în septembrie 1947, generalul Teodor Şerb, preşedintele P.N.P. din Timiş-Torontal a fost ales, ca reprezentant mirean, în Adunarea eparhială din Timişoara (SJAN T-F CJTTPNP, d. 12/1947, f. 198).

În ceea ce privea măsurile economice luate de către guvernul Petru Groza, reacţiile erau diferite în funcţie de păturile sociale cărora le aparţineau. Din raportul pretorului plăşii Lipova, dr. Samuel Drăghici, din 8 septembrie 1947, despre starea de spirit a populaţiei după stabilizarea monetară rezulta că măsurile luate de către guvern în legătură cu redresarea economică a ţării şi stabilizarea monetară ar fi produs o vie mulţumire în

rândul tuturor muncitorilor manuali şi intelectuali, care vedeau în stabilizare asigurarea muncii lor şi a existenţei însăşi. Se observa nervozitate – raporta pretorul – în rândurile comercianţilor şi a acelora care erau obişnuiţi să trăiască de pe urma speculei (SJAN T-F PJTT, d. 9/1947, f. 179).

Dar în unele organizaţii naţional-populare ca, de exemplu, cea din Jimbolia, unii membri ai Partidului erau membri şi ai altor partide. În procesul-verbal al şedinţei P.N.P.-ului din localitate, din 11 septembrie 1947, Pompiliu Bucurescu a semnalat cazul lui Cioroianu, care se presupunea că era înscris şi în P.S.D., şi, în acest sens, el a propus să se facă verificarea tuturor membrilor (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 178).

În aceeaşi zi a avut loc, la Timişoara, şedinţa colectivului conspirativ al P.C.R. infiltrat în organizaţia judeţeană naţional-populară din Timiş-Torontal. Aceştia nu erau nominalizaţi, ci erau desemnaţi cu literele alfabetului. Se preciza, în procesul-verbal al şedinţei, că au fost prezenţi: B1, B2, C, I, P1, P2, P3, T1, T2 şi U1. Erau absenţi B4, C4, P4, S1, din care motivaţi P4 şi S1.

Secretarul celulei comuniste infiltrate a propus ordinea de zi a şedinţei: verificarea membrilor, deci ceea ce şi solicitase anterior la Jimbolia; moment politic; organizarea colectivului celulei; probleme în P.N.P. şi a ziarului ,,Deşteptarea"; problema ofiţerilor de rezervă; diverse (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 129).

La punctul 1 al şedinţei se arăta că o parte din tovarăşi, făcând parte din alte celule, nu mai figurau în colectiv. Tovarăşii au salutat intrarea tovarăşului Cerchez în colectiv.

2. Tovarăşul P1, abordând probleme interne, solicita lupta împotriva trădătorilor manişti, şi împotriva sabotorilor regimului stabilizării monetare şi atitudinea mai accentuată pentru combaterea socializării. Redată ca din punct de vedere extern, se constată o răceală a raporturilor cu anglo-americanii, şi efectele – pentru Franţa – ale Planului Marshall. Mai afirma că în colectivul celulei vor fi aduse unele elemente, iar apoi se va organiza colectivul (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 129).

Acelaşi P1 trebuia să intervină pentru apariţia ziarului ,,Deşteptarea", care trebuia să fie oficiosul P.N.P.-ului din judeţ. Se mai cere sectorului IV să clarifice prezenţa tovarăşei Dosza la plenara P.N.P., aceasta fiind cunoscută ca membră a P.C.R. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 130) Este subliniat faptul că existau 70 ofiţeri de rezervă, neîncadraţi în niciun partid, şi s-a propus ca aceştia să fie aduşi în P.N.P. în mod individual. O altă problemă era cea a localului organizaţiei judeţene Timiş-Torontal a P.N.P., care era neîncăpător. Pentru rezolvarea acestei probleme şi-au luat angajamentul tovarăşii P1 şi B2 (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 130).

O altă problemă apărută în activitatea naţional-popularilor din Timiş-Torontal era plata cotizaţiei lunare. Aceasta a fost fixată, de la 1 septembrie 1947, la suma de zece lei, taxa de adeziune, tot de zece lei, să fie taxa pentru obţinerea carnetului de membru (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 124).

În acest sens, în circulara organizaţiei judeţene naţional-populare din 10 septembrie 1947, către plăşi, în cazul de faţă Sânnicolaul Mare, se atrăgea atenţia că nu putea fi membru al P.N.P.-ului cel care nu plătea cotizaţia lunară (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 125).

În acelaşi timp, prin aceeaşi circulară, în luna octombrie a aceluiaşi an a avut loc congresul organizaţiei judeţene naţional-populare din Timiş-Torontal. Se accentua că, avându-se în vedere că la congres vor lua parte, din partea C.C.-ului, aproape întreaga conducere, trebuia să fie comunicat – din timp – tuturor organizaţiilor naţional-populare că

trebuiau să participe la această manifestare politică, în mod obligatoriu, cel puţin trei membri din fiecare comună. Trebuiau, de asemenea, să vină toţi notarii, pretorii, primarii şi consilierii comunali membri ai P.N.P. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 125).

Mai era cerut ca aceia dintre participanţii la congres care deţineau costume populare să vină îmbrăcaţi în ele şi, dacă era posibil, chiar şi soţiile membrilor P.N.P. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 125). Se căuta, deci, prin aceasta să se accentueze caracterul de partid naţional al P.N.P.-ului.

În circulară se atrăgea atenţia organizaţiilor naţional-populare că acelui congres i se dădea o mare atenţie din partea conducerii partidului. Pentru aceasta, ei trebuiau să arate că P.N.P.-ul reprezintă, în judeţul Timiş-Torontal, o forţă calitativă, şi li se atrăgea atenţia celor vizaţi asupra seriozităţii circularei pe care organizaţiile locale şi de plasă o vor executa întocmai (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 125).

Dar, pentru organizarea congresului, era nevoie de fonduri băneşti. Pentru aceasta, în aceeaşi circulară se accentua asupra faptului că era un congres de amploare, atât ca pregătire, cât şi combativitate; în consecinţă, se necesitau sume importante de bani. S-a hotărât ca fiecare organizaţie comunală să strângă câte cinci sute de lei, sumă adunată de către organizaţiile locale şi vărsată comitetului judeţean al P.N.P. (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 125).

Înainte de congres s-a desfăşurat, însă, în 12 septembrie 1947, Plenara organizaţiei Timişoara a P.N.P., al cărei preşedinte era Nicolae T. Ionescu, care era şi secretar general al primăriei municipiului.

În cadrul plenarei a conferenţiat Jacques Hellman, care era membru în Secţia Economică a Cercului Profesional, despre ,,Inflaţie, stabilizare, aspecte economice şi sociale" (B, 1947, nr. 206, p. 3).

În expozeul său, Nedelcu Boşman, delegat al C.C. al P.N.P., a făcut unele aprecieri despre felul cum au decurs dezbaterile şedinţei, şi a dat unele îndrumări de ordin politic şi organizatoric (B, 1947, nr. 206, p. 3).

Pentru că existau unele solicitări individuale către C.C. al P.N.P., acesta a trimis, în 19 septembrie 1947, o circulară către organizaţiile judeţene şi, în consecinţă, şi către cea din judeţul Timiş-Torontal. În circulară se evidenţia că, în ultimele luni, conducerea partidului şi secţia organizatorică a C.C.-ului au fost aglomerate cu foarte multe cereri individuale şi corespondenţe din partea organizaţiilor judeţene, fapt care ar fi putut să ducă la trecerea activităţilor politice pe planul al doilea. Se mai arăta că, spre deosebire de vechile partide, principala preocupare a P.N.P.-ului trebuia să rămână organizarea politică a maselor, educarea lor şi lupta pentru apărarea intereselor colective. Existau, totuşi, cazuri de nedreptăţire a naţional-popularilor, pentru care conducerea centrală înţelegea să intervină atunci când rezolvarea lor depăşea posibilităţile organizaţiei locale a P.N.P. Pentru aceste cazuri, după ce cererea a fost avizată şi înaintată instituţiei respective, organizaţiile locale vor înainta C.C.-ului copia după cerere sau un memoriu explicativ, precum şi numărul de înregistrare de la instituţia respectivă. Memoriile vor fi luate în considerare numai dacă erau însoţite de o recomandare a organizaţiei judeţene respective, semnată de preşedinte şi secretarul general, care vor răspunde de veridicitatea şi justeţea cererilor. Acestea vor atesta, pe aceeaşi adresă, că solicitantul era un membru activ, cu cotizaţia la zi, şi abonat la ziarul ,,Naţiunea", indicând numărul şi data chitanţei cotizaţiei şi abonamentului (SJAN T-F CJTTPNP, d. 7/1947, f. 216).

Tot în ziua de 19 septembrie 1947 s-a desfăşurat şi şedinţa colectivului celulei P.C.R. infiltrat în organizaţia naţional-populară din judeţul Timiş-Torontal. Erau prezenţi cei

numerotaţi cu indicativele B1, B2, P2, O2, T1, T2. Absenţi motivaţi erau C3, C4, P4 şi S1, iar nemotivaţi B4, P3, C1, V1. Secretarul celulei a propus păstrarea secretului discuţiilor din colectiv. S-a dat indicaţia ca toate conferinţele care vor avea loc în P.N.P. să fie trecute prin filtrul colectivului. Este subliniat că, din cauza muncii conspirative, erau citite doar indicativele tovarăşilor din colectiv. Este propusă seria conferinţelor cu cadrele P.N.P. din toate categoriile sociale. S-a propus ca în P.N.P. să fie expuse numai probleme politice şi economice din cadrul programului naţional-popularilor. A fost ales şi Biroul colectivului, format din: P1, B1, P3, A1, B2, T1 (SJAN T-F CJTTPNP, d. 8/1947, f. 132).

În anul 1947, activitatea Partidului în judeţele din Regionala Banat s-a desfăşurat cu mai multă intensitate decât în anul precedent. Aceasta chiar în condiţiile în care nu mai participa la guvernare, rămânând fără niciun demnitar în zonă, deputaţi în Parlament sau prefecţi.

A fost constituită, în acest an, Regionala Banat a Partidului, din care făceau parte organizaţiile naţional-populare: Arad, Caraş, Severin şi Timiş-Torontal. Dar, în cadrul Regionalei, doar organizaţiile din judeţele Severin şi Timiş-Torontal desfăşurau o activitate mai intensă, membrii lor plătind şi cotizaţiile lunare. Judeţul Caraş avea o activitate mai slabă, iar arădenii puneau chiar la îndoială necesitatea existenţei Regionalei.

Totuşi, naţional-popularii duceau o activitate destul de susţinută în cadrul B.P.D.-ului, declarând că ei susţineau – în continuare – Platforma-Program a acestuia, chiar dacă erau tot mai mult marginalizaţi în cadrul Blocului, pierzând şi postul de prefect al judeţului Timiş-Torontal în favoarea Frontului Plugarilor.

Referinţe bibliografice

B, 1947. *Banatul*, Timişoara.

Fischer-Galaţi, Stephen. 1996. *Europa de Est în războiul rece. Percepţii şi perspective*. Iaşi: Institutul European.

Fischer-Galaţi, Stephen. 1998. *România în secolul al XX-lea*. Iaşi: Institutul European.

Hitchins, Keith. 1998. *România. 1866-1947*, ediţia a II-a. Bucureşti: Humanitas.

Păiuşan, Cristina, Ion, Narcis Dorin, Retegan, Mihai. 2002. *Regimul comunist din România. O cronologie politică (1945-1989)*. Bucureşti: Tritonic.

Pleşa, Liviu. 2004. „Aspecte ale politicii P.C.R. privind crearea de sciziuni în rândul P.N.Ţ.”, în *Arhivele Securităţii*, II, p. 442.

SJAN T-F CJTTPNP. Serviciul Judeţean al Arhivelor Naţionale Timiş, *fond Comitetul Judeţean Timiş-Torontal al Partidului Naţional-Popular*.

SJAN T-F PJTT. Serviciul Judeţean al Arhivelor Naţionale Timiş, *fond Prefectura judeţului Timiş-Torontal*.

Ţuţui, Gheorghe. 1966. „Contribuţia Partidului Naţional Popular la lupta pentru transformări democratice (ianuarie 1946-martie 1949)”, în *Analele Institutului de Istorie a Partidului de pe lângă C.C. al P.C.R.*, 1, p. 61.

Gizella NEMETH,
Adriano PAPO,
(Centro Studi Adria-Danubia,
Duino Aurisina)

Le vicende e la corografia della Transilvania nei *Commentarii* di Ascanio Centorio degli Ortensi. XVI sec.

Abstract: (Events and Chorography of Transylvania in the Commentaries by Centorio degli Ortensi. XVIth Century) In this paper the work *Commentaries of the War of Transylvania* written by the Italian historian Flavio Ascanio Centorio of Ortensi will be presented. Centorio, well known as orator and elegant poet, was also a skilled historian: more precisely, he was the historian of the Neapolitan general John Baptist Castaldo, who in the mid-sixteenth century occupied Transylvania on behalf of the king of the Romans Ferdinand of Habsburg. Most likely Centorio was secretary of General Castaldo himself, whose warnotes and reports he seems to have utilized to draw up his work, which was published in Venice in 1565. In the Commentaries Centorio describes the Transylvanian events from the battle of Mohács (1526) to the return to Alba Iulia in 1553 of Queen Isabella Jagiellon together with her son, the future prince of Transylvania John Sigismund. The Commentaries devote space to the chorography of Transylvania as well, according to a practice launched by the historiography of that time. The Commentaries constituted documentary source for the works of other contemporary historians such as Natale Conti, Gianmichele Bruto and Jacques-Auguste de Thou (Thuanus), from which they are often quoted.

Keywords: Italian historians of the XVIth century; Transylvania; Ottoman offensive to Banat and Transylvania; Centorio degli Ortensi; John Baptist Castaldo

Riassunto: Nel presente lavoro verrà presentata l'opera Commentarii della guerra di Transilvania dello storico Flavio Ascanio Centorio degli Ortensi. Centorio, oratore ed elegante poeta, fu anche abile storiografo, più precisamente fu lo storiografo del generale napoletano Giovanni Battista Castaldo, che a metà del XVI sec. occupò la Transilvania per conto del re dei Romani Ferdinando d'Asburgo. Molto probabilmente Centorio fu segretario dello stesso generale Castaldo, dei cui appunti e resoconti di guerra pare si sia servito per redigere la sua opera, che sarà pubblicata a Venezia nel 1565. Centorio, oltre a parlarci nei Commentarii delle vicende transilvane dalla battaglia di Mohács del 1526 al ritorno ad Alba Iulia della regina Isabella Jagellone e del futuro principe Giovanni Sigismondo (1553), dedica spazio anche alla corografia della Transilvania e delle sue città, secondo una consuetudine avviata dalla storiografia dell'epoca. I Commentarii hanno costituito fonte documentaria anche per le opere di storici coevi e posteriori, quali Natale Conti, Gianmichele Bruto e Jacques-Auguste de Thou (Thuanus), dai quali spesso vengono espressamente citati.

Parole chiave: Storiografi italiani del XVI sec.; Transilvania; avanzata osmanica nel XVI sec.; Centorio degli Ortensi, Giovanni Battista Castaldo

Flavio Ascanio Centorio degli Ortensi (Hortensii) nacque da nobile famiglia nella prima metà del XVI sec.; sappiamo poco di lui, non ci è nota neanche la sua città natale: secondo alcuni fu Milano, secondo altri Roma. Sappiamo soltanto che il padre si chiamava Girolamo e che era milanese; nulla sappiamo della madre, né di altri suoi parenti. Si suppone abbia trascorso la prima parte della sua esistenza a Milano partecipando alla vita politica della sua città con tale zelo da venir lodato per la sua valentia nell'attività amministrativa. Per le sue ottime qualità e il suo blasone venne accolto nell'Ordine militare di S. Giacomo. Molto probabilmente morì verso la fine del secolo.

Centorio, oltreché perfetto oratore ed elegante poeta, fu anche abile storiografo: più precisamente fu lo storiografo del generale napoletano Giovanni Battista Castaldo, succedendo in questa carica a Marco Antonio Ferrari, così come, a esempio, seguendo la

tradizione umanistica, il padovano Francesco della Valle era stato lo storiografo del governatore d'Ungheria Ludovico Gritti, trucidato a Medgyes (oggi Mediaş) il 29 settembre 1534 nel corso di una rivolta transilvana[1], o Alfonso Ulloa lo era stato del re dei Romani Ferdinando d'Asburgo[2].

Tra le opere di Centorio (non prettamente storiografiche) bisogna menzionare[3]: le *Rime amorose*, pubblicate a Venezia nel 1553; il romanzo pastorale *L'aura soave*, uscito, sempre a Venezia, nel 1556; il *Discorso sopra l'officio d'un capitano generale dell'esercito* e il *Discorso delle cose appartenenti alla guerra*, entrambi editi a Venezia nel 1558; il *Discorso di guerra* (Venezia, 1559); gli *Apparati fatti per il duca di Sessa marchese di Pescara* e le *Rime amorose seconde* (Milano, 1559); il *Discorso dell'arte della Milizia* (Venezia, 1562); i *Discorsi di guerra libri V* (Venezia, 1566); *I sontuosi funerali fatti fare dal duca d'Alburquerque governatore di Milano al principe Carlo di Spagna*, Milano, 1568; gli *Avvertimenti*, *ordini ed editti fatti ed osservati in Milano nella peste del MDLXXVI e MDLXXVII libri V* (Milano, 1579), un'opera che fu molto apprezzata dai contemporanei; la *Raccolta degli ordini*, *e gride* (da intendersi per la peste) uscita postuma a Milano nel 1631. Centorio curò anche l'edizione milanese del 1560 delle *Novelle* di M. Bandello e redasse altresì delle opere inedite, quali: il poemetto *L'Urania*; le *Poesie varie*; le *Diverse imprese*; l'*Innamorata Olimpia* (manoscritto della Biblioteca Trivulziana di Milano); il *De utraque fortuna in Plutarchi librum de Fortuna*[4].

Tra le opere storiografiche di Centorio ricordiamo invece: i *Commentarii della guerra di Transilvania del Signor Ascanio de gli Hortensii, ne quali si contengono tutte le cose, che successero nell'Ungheria dalla rotta del re Lodovico XII. sino all'anno MDLIII. con la tavola delle cose degne di memoria*, usciti in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, nel 1565 e successivamente nel 1566, nel 1569 e nel 1589[5]. Centorio continuò successivamente l'opera, dopo esser però uscito dal servizio presso il generale Castaldo, con *La seconda parte de' Commentarii delle Guerre, et de' successi più notabili, avvenuti così in Europa come in tutte le parti del mondo dall'anno MDLIII. fino a tutto il MDLX.*, *del signor Ascanio Centorio de gli Hortensii: con una tavola copiosissima di tutte le cose notabili che in essa si contengono*, apparsa in Vinetia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrari,

[1] Francesco della Valle è autore di *Una breve narracione della grandezza, virtù, valore, et della infelice morte dell'Illustrissimo Signor Conte Alouise Gritti, del Serenissimo Signor Andrea Gritti, Principe di Venezia, Conte del gran Contado di Marmarus in Ongaria, et Generale Governatore di esso Regno, et General Capitano dell'esercito Regio, appresso Sulimano Imperator de Turchi, et alla Maesta del Re Giovanni Re d'Ongaria*, a cura di Iván Nagy, in "Magyar Történelmi Tár", Pest, Magyar Tudományos Akadémia, vol. III, 1857, p. 9-60. Su Ludovico Gritti si rimanda alla monografia di Gizella Nemeth Papo/ Adriano Papo, *Ludovico Gritti. Un principe–mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria*, Mariano del Friuli (Gorizia), Edizioni della Laguna, 2002.

[2] Alfonso Ulloa, *Vita del potentissimo e christianissimo Imperatore Ferdinando Primo*, Venetia, Appresso Camillo, et Francesco Franceschini Fratelli, 1565.

[3] Facciamo qui riferimento alla voce di Nicola Longo, *Centorio degli Ortensi, Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, 1979, p. 609-611, al quale rimandiamo anche per l'ulteriore bibliografia.

[4] Dopo la dedica l'Autore riporta nei *Commentarii* i titoli dei suoi libri di prossima pubblicazione, molti dei quali rimasero però inediti: *Liber Historiarum, rerumque omnium sui temporis memorabilium*, *De utraque Fortuna*, *In Plutarchi libellum de Fortuna*, *L'Urania*, *Un libro di Rime*, *Un Discorso di Guerra particolare sopra la gente d'arme, e Cavalleria Leggiera*, *Un libro di diverse Imprese*. Nelle citazioni da Centorio e nei titoli delle sue opere, onde permetterne una lettura più agevole, le lettere *u* e *v* saranno trascritte secondo il suono attuale, saranno aggiunti gli accenti mancanti, tolti quelli superflui.

[5] Qui si farà riferimento all'edizione del 1566, ripubblicata nel 1940 in edizione anastatica col titolo semplificato *Commentarii della guerra di Transilvania* (in seguito: *Commentarii*) per conto della casa editrice Athenaeum di Budapest con un saggio introduttivo di Ladislao Galdi.

nel 1569[6]. L'opera comprende otto libri ed è dedicata a Don Gabriel della Cueva, duca di Alburquerque, governatore del Ducato di Milano dal 1564. Tra i lavori storiografici ricordiamo altresì l'opera inedita qui già citata *Liber historiarum rerum omnium sui temporis memorabilium liber*.

È verosimile che Centorio sia stato segretario del generale Giovanni Battista Castaldo, dei cui appunti e resoconti di guerra pare si sia servito per redigere la sua opera più nota, i *Commentarii della guerra di Transilvania*[7]. Secondo il biografo di Castaldo, Mariano d'Ayala, fu invece lo stesso generale a scrivere i *Commentarii* o quanto meno a dettarli a Centorio, essendo quest'ultimo più un poeta che uno storico[8]. Mariano d'Ayala riferisce una notizia appresa dall'archeologo Carlo Promis tramite un codice dell'architetto milanese Iacopo Soldati che è conservato negli archivi di Torino, secondo cui il Castaldo aveva fatto scrivere un libro "con molti stratagemmi ed esempi militari da Ascanio Centorio suo segretario, dato sotto il nome del detto Centorio". Prova ne è anche un passo della storia d'Ungheria di Gianmichele Bruto che recita: "Eius [= *di Castaldo*] quidem litterae leguntur, in quibus ait, se plenum commentarium de iis ipsis rebus Centorio tradidisse, unde, quae scripsit, est mutuatus"[9]. Dal canto suo, Centorio sostiene di essersi servito di testimonianze oculari, tra cui quella del "Signor Giuliano Carleval gentil huomo e Cavaliero Spagnolo"[10]. A ogni modo, la genesi dei *Commentarii* di Centorio esalta l'affidabilità e il valore del racconto, anche se si tratta di una narrazione di parte e oltremodo elogiativa delle imprese del suo committente. Senz'altro il fatto di fondarsi su notizie fornite dallo stesso generale Castaldo determinò la fortuna editoriale dei *Commentarii*; per contro, non altrettanto felice fu la pubblicazione della seconda parte delle guerre di Transilvania, redatte dopo l'uscita del suo autore dal servizio del generale napoletano.

I *Commentarii*, redatti in sei libri, sono dedicati a Ottavio Farnese, duca di Parma, Piacenza e Castro, nonché a Don Consalvo Ferrante di Cordova, duca di Sessa, governatore di Milano dal 1558 al 1560 e dal 1563 al 1564, nonché capitano generale del re Filippo II in Italia, in quanto – scrive Centorio nella dedica – "tanto amatori, del valore e virtù di quel raro, e venerando vecchio del mio lodato Signor Castaldo, che a dì nostri è stato sì gran guerriero, gran consigliero, e gran Maestro di militia […]".

Che nella stesura dei *Commentarii* abbia avuto un ruolo fondamentale Giovanni Battista Castaldo lo dimostrano l'elogio al generale napoletano e due sonetti scritti in sua lode dall'Autore stesso e da Ludovico Dolce e premessi all'opera, cui Centorio fa precedere altri due sonetti questa volta scritti in sua lode da M. Remigio Fiorentino e da Ludovico Dolce[11].

---

[6] Nella parte interna del libro il titolo viene così modificato: *La seconda parte de' Commentarii di tutte le guerre successe nell'Europa cominciando dall'anno MDLIII. Sino al MDLX. Nuovamente composta dal S. Ascanio Centorio degli Hortensii.*

[7] Giovanni Battista Castaldo, marchese di Cassano e conte di Piadena, fu generale imperiale e consigliere di guerra. Incerta è la sua data di nascita (si presume sia nato nel 1488), come pure incerto è il suo luogo di nascita (molto probabilmente ebbe i natali a Nocera dei Pagani, nell'entroterra campano tra Napoli e Salerno); ancor più incerta è la data della sua morte: quella più accreditata è il 1562, Milano fu il luogo del decesso. Nel 1551 sarà nominato dal re dei Romani, Ferdinando d'Asburgo, comandante in capo dell'esercito regio in Transilvania e nel Banato.

[8] Cfr. Mariano d'Ayala, *Vita di Giambattista Castaldo, famosissimo guerriero del sec. XVI,* in "Archivio Storico Italiano" (Firenze), s. III, t. V, parte I, 1867, p. 86-124: qui p. 105.

[9] Gianmichele Bruto, *Ioannis Michaelis Bruti Ungaricarum Rerum*, a cura di Ferenc Toldy, vol. II, Pest, Magyar Tudományos Akadémia, 1867 (*Monumenta Hungariae Historica, Scriptores XIII*), lib. XIII, p. 375.

[10] Ne parla a pagina 115 dei *Commentarii*.

[11] L'elogio a Castaldo e i quattro sonetti sono riportati in Appendice.

Il primo libro dell'opera (ci limitiamo qui alla prima parte dei *Commentarii*) ripercorre le vicende del Regno d'Ungheria dalla "crudel rotta" di Mohács (Mugaccio in Centorio) del 1526, dove caddero sul campo di battaglia 30.000 ungheresi, alla guerra civile tra i due re magiari, Giovanni Zápolya e Ferdinando d'Asburgo, all'alleanza del primo con Solimano il Magnifico, all'assedio di Vienna del 1529 e alla restituzione del trono di Buda all'ex voivoda di Transilvania, al governo di Luigi (Ludovico o Alvise) Gritti, alla sua tragica fine in quel di Medgyes, che fu "il misero fine c'hebbe la troppo superba grandezza del Gritti, la quale per suo mal governo gli fece perdere in poche hore quello che in molti anni haveva stentato ad acquistarsi", e continua con l'ascesa al potere di Giorgio Martinuzzi Utyeszenics (frate Giorgio)[12], la morte dello Zápolya e la presa turca di Buda, per chiudersi con l'esilio transilvano della regina Isabella Jagellone e del figlioletto Giovanni Sigismondo.

Il secondo libro si apre con i negoziati intercorsi tra Giorgio Martinuzzi e i commissari di Ferdinando d'Asburgo per la cessione della Transilvania alla Casa d'Austria, la reazione della Porta che seguì questi negoziati, la guerra civile scoppiata tra la regina e frate Giorgio, le istruzioni del re dei Romani per il generale Giovanni Battista Castaldo e l'arrivo in Transilvania del suo esercito, la ripresa delle ostilità tra la regina e il suo luogotenente, frate Giorgio, l'assedio di Gyulafehérvár (oggi Alba Iulia), l'accordo di Szászsebes (Sebeş) e il trattato di Gyulafehérvár con la successiva cessione delle insegne regie al Castaldo sancita dalla Dieta di Kolozsmonostor (Cluj-Mănăstur), la partenza della regina Isabella e del figlio Giovanni Sigismondo per l'esilio di Kassa[13] prima di prender possesso dei territori di Oppeln e Ratibor[14] loro destinati dal trattato stipulato col generale Castaldo.

Molto particolareggiata è la descrizione dell'esercito del generale Castaldo con cui Centorio ci fornisce un quadro sufficientemente esaustivo dell'organizzazione e della composizione d'un esercito alla metà del XVI secolo. Le istruzioni di Ferdinando, quali appaiono in Centorio, contemplavano, ai fini della costituzione d'un valido esercito, la nomina: d'un pratico "maestro generale di campo", il quale avrebbe dovuto principalmente sovrintendere alla disposizione del campo, all'alloggiamento dei soldati, al vettovagliamento e all'amministrazione della giustizia, avendo alle sue dipendenze cancellieri, notai, guardie, giudici, carcerieri, addetti alle vettovaglie ecc., nonché i maestri di campo degli eserciti di altre nazioni che avessero partecipato alla guerra; d'un "commissario generale" che sovrintendesse al vettovagliamento, coadiuvato da una squadra di fornai, macellai, vivandieri, tavernieri, albergatori ecc.; d'un "tesoriero generale", il quale "sappia trovare espediente di haver danari, quando mancassero", negoziando coi mercanti onde intrattenere i soldati, non solo con le buone parole ma anche coi fatti, per evitare tumulti e sedizioni; d'un amministratore ("computista") addetto al pagamento degli stipendi e alla loro vigilanza; d'un generale d'artiglieria, che necessitava anche di "bombardieri" che fossero di professione fabbri, falegnami o muratori, i quali sarebbero altresì risultati utili alla stessa cavalleria e nella costruzione di ponti, ripari, muri; d'un commissario addetto alla distribuzione delle polveri per l'artiglieria e d'un ingegnere esperto di polveri, "fuochi artificiali" e archibugi; di genieri ("guastatori") capaci di costruire "trincee, ripari, cave, mine e contramine, spianate, accomodare i mali passi, e acconciare strade, tagliare i muri e torri delle città, o castella che si

[12] Su frate Giorgio ci permettiamo di rimandare alla monografia di Adriano Papo (in collaborazione con Gizella Nemeth Papo), *Giorgio Martinuzzi. Figura e ruolo politico di un monaco-statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*, Szombathely, Savaria University Press, 2011.
[13] Oggi Košice, in Slovacchia.
[14] Rispettivamente Opole e Racibórz, oggi in Polonia.

vorranno conquistare, e arbori per fortificare le fortezze, fare frascate, e altre commodità, e cavare pozzi per uso de soldati, sì per havere l'acque, come per riponere tutte le lordezze dell'esercito in essi". Una grande importanza viene quindi riservata al ruolo dell'ingegnere e alla sua perizia nella fortificazione d'un campo. Le disposizioni per Castaldo contemplavano ancora: l'arruolamento di due capitani che si occupassero delle spie e delle guide, con l'aiuto di interpreti; l'arruolamento di alcuni ufficiali addetti alla raccolta e allo smaltimento dei rifiuti (ma anche delle carogne di animali), che dovevano essere scaricati nei fiumi o nei pozzi, prima che ammorbassero l'aria; l'approntamento di carri trainati da cavalli o buoi, provvisti di casse per il trasporto delle derrate alimentari (pane, biscotti, farine, carne salata, pesci salati, formaggi, oli, legumi, vini, aceto, sale, biade per i cavalli); l'approntamento di carri addetti al trasporto di pale, zappe, picconi, ceste, pali di ferro, aste di legno in gran quantità, strumenti vari, macine per il grano, fornelli per la cottura del pane, da usarsi durante il viaggio; l'approvvigionamento di barche e ponti portatili, travi, tavole, corde, per il passaggio di fiumi, paludi, fossi ecc.; l'approvvigionamento di picche, lance, archibugi, spade, celate, "corsaletti e morioni", selle, briglie, morsi e speroni; la scelta di buoni medici, chirurghi, infermieri e barbieri; l'assunzione d'un maestro di posta, cui fossero assegnati buoni cavalli; l'accompagnamento d'un certo numero di preti che insegnassero ai soldati a guerreggiare per l'onore e la gloria, anziché per la rapina, e che fossero incaricati di gestire l'ospedale da campo; la nomina infine d'un capitano che avesse cura di tutti i bagagli del campo[15]. Ci siamo soffermati sulla descrizione dell'esercito del generale napoletano perché, a parte il suo interesse ai fini della storia militare del XVI sec., la riteniamo una conferma dell'attribuzione della paternità dei *Commentarii* al segretario di Castaldo o quanto meno conferma il fatto secondo cui essi furono redatti da un esperto o comunque sia da uno storico bene informato di cose militari.

La parte centrale del libro è dedicata a una breve corografia della Transilvania, della Terra dei Secleri, delle province dei Sassoni e della Valacchia, secondo del resto una consuetudine avviata dalla storiografia dell'epoca[16]. Uno dei capitoli più interessanti dei *Commentarii* è infatti proprio quello dedicato alla Transilvania, che il Centorio ritiene una parte dell'Ungheria e alla quale attribuisce un'indubbia importanza politica e strategica per la sua posizione geografica e per le anguste vie d'accesso, oltreché religiosa, essendo "chiave della Christianità" in quanto "perdendosi potria essere danno universale non tanto del rimanente dell'Ungheria, e dell'Austria, quanto della Germania, e dell'altre regioni de Christiani":

[15] Centorio, *Commentarii* cit., p. 60-64.

[16] A parte la 'classica' corografia di Antonio Possevino, *Transilvania (1584)*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1913 (*Fontes Rerum Transylvanicarum*, III), cfr., a esempio, *Georgii Reichersdorff, transilvani, Chorographia Transilvaniae, recognita et emendata*, in Johann Georg Schwandter [Ioannes Georgius Schwandtnerus] (a cura di), *Scriptores rerum Hungaricarum veteres ac genuini*, parte III, Vindobonae, Trattner, 1766, e anche il memoriale sulla Transilvania di Giovanni Andrea Gromo (*1518–†1570), originario del bergamasco, redatto in due versioni, una più breve datata Venezia 19 dicembre 1564 e indirizzata a un prelato romano e un'altra più ampia, degli anni 1566–1567, dedicata a Cosimo de' Medici. Lo scopo del memoriale era quello di mettere in buona luce il suo principe presso le corti italiane presentando un paese, la Transilvania, ricco e dotato di buone difese in funzione antiottomana. Una corografia della Transilvania fu scritta anche da Antonio Veranzio (Antal Verancsics) (*1504-†1573) col titolo *Antonius Wrancius Sibenicensis Dalmata de situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae*, apparsa nel *De Rebus Hungarorum ab inclinatione regni historia*, in *Verancsis Antal összes munkái*, vol. I, Pest, Magyar Tudományos Akadémia, 1857, a cura di László Szalay, *Monumenta Hungariae Historica, Scriptores*, II, p. 119-151.

> "[…] la Transilvania – *scrive Centorio* – è una provincia nel Regno di Ungheria, e parte di esso, da tutti i lati quasi circondata da altissimi monti, et a similitudine d'una ben murata città, havendo tutti i suoi ingressi overo entrate difficilissime, e strette, per lequali credo che dopo fosse di questo nome chiamata, essendo anticamente detta Docia dal Re Decebalo, che fu di lei Re, e Signore. Confina dall'altra parte del settentrione con la Polonia, e parte della Moldavia, havendo per metà i monti Carpati, dall'Occidente termina con l'Ungheria, e dall'Oriente estendendosi fino alle rive del Danubio, confina con la Valacchia, i cui habitatori chiamarsi Valacchi […] Et dal mezo giorno termina ultimamente con i Transalpini, e Serviani chiamati Schiavoni, e Rasciani volgarmente detti Rhatiani che quasi sono pur compresi ne Valacchi, perché tutti conformi vivono in una medesima legge, e costumi, sono Christiani e osservano i precetti, e cirimonie della Chiesa Greca, et obediscono al Patriarca di Costantinopoli, parlano lingua italiana, ma tanto corrotta che appena si può intendere. Usano armi conformi a quelle de' Turchi, sono stati, e sono ancora genti bellicose, crudeli, e più d'ogn'altra sofferiscono, i travagli, et i disagi delle guerre, sendo di natura robustissimi"[17].

Oltre ai moldavi, ai valacchi (sembra faccia una leggera distinzione tra valacchi e transalpini) e agli slavi, Centorio menziona anche le due principali minoranze della regione subcarpatica, i secleri e i sassoni.

> Dentro di Transilvania è una provincia attaccata alla montagna che la divide dalla Moldavia, chiamata la Ceculia, i cui habitatori nomansi Ceculi, che modernamente diconsi Siculi, i quai sono di natione Unghera, et usando la medesima natura, vivono a modo delle leggi e costumi di Ungheria. E l'altra parte del Regno che è la maggiore habitasi da' Sassoni […] de' quali una gran parte entrò nella Transilvania a conquistarla, et havendola per forza d'armi ottenuta, vi si fermarono dentro, ove fondarono sette città, overo sette terre, da' quali per alcun tempo la Provincia prese il nome, cosa che hoggi ancora dura, et in la loro lingua ne viene chiamata Siebemburgen, questi vivono al modo Alemanno, et usano i medesimi costumi, parlano la lingua antica Sassonica, sono genti affabili, e di grande verità, non stanno in troppa concordia con gli Ungheri, né vogliono ac[con]sentire c'habbiano a edificare nelle loro città, le sue montagne sono tutte habitate da Valacchi, a' quai questi Sassoni, per essere la maggiore, e principale potenza di quel Regno, non lasciano mai edificare casa di pietra, né fermarsi [18].

Il terzo libro inizia con un giudizio dell'autore sui motivi per i quali i transilvani potevano ritenersi soddisfatti di aver accettato la dedizione alla Casa d'Austria:

> "[…] i Transilvani – *scrive Centorio* – per due cause si credevano di vivere lungamente in pace, e di havere posto fine a tutte quelle afflitioni, e miserie che per lo passato havevano sentito , e patito, la prima era per vedere accomodato il figliuolo del Re Giovanni col Re, et havere pigliato per moglie l'infanta Giovanna sua figliuola, il cui vincolo et amicitia, dava egualmente a tutti una viva speranza di perpetua quiete, et anco col tempo per la bontà di Ferdinando, che a Giovanni non saria stato tolto il potere di rihavere ogni e qualunque volta che egli havesse voluto il suo Regno. Et l'altra che per il nuovo appoggio che per questi accordi acquistavano, si sariano talmente assicurati, che 'l Turco per timore della potenza di Ferdinando, e dell'Imperatore Carlo suo fratello, non gli havrebbe più, o così spesso, come egli faceva, molestati e saccheggiati, anzi a lui per questo rispetto si sariano renduti tremendi, e formidabili, et havriano havuto tempo et agio a fortificare i passi, e munire le terre inferiori, che non havriano più dubitato dell'Ottomannica violenza"[19].

[17] Centorio, *Commentarii* cit., p. 70-71.
[18] Ivi, p. 71-72.
[19] Ivi, p. 97-98.

Questo giudizio è un'attestazione di partigianeria dell'autore per la Casa d'Austria. Il libro prosegue con la descrizione dell'offensiva ottomana contro il Banato, reazione di Solimano il Magnifico alla notizia della cessione alla Casa d'Austria della Transilvania, che il sultano considerava una sua proprietà e che aveva ceduto in sangiaccato al figlio dello Zápolya lasciandola in amministrazione a Giorgio Martinuzzi fino alla maggiore età di Giovanni Sigismondo. Si parla della marcia verso Temesvár (Timişoara) del *beylerbeyi* di Rumelia Mehmed Soqollu a capo d'un esercito di 80-90.000 uomini, la conquista turca delle fortezze di Becse e Becskerek[20], porte del Banato, la rinuncia da parte dell'esercito del *beylerbeyi* all'assedio di Temesvár, che appariva ben difesa dal suo capitano István Losonczy, la presa osmanica di Lippa (Lipova), la reazione dell'esercito asburgico e transilvano con il lungo e cruento assedio della città e della sua fortezza, i cui difensori capitanati dal *bey* Ulimano resistettero in condizioni disumane di malnutrimento (erano costretti a nutrirsi di carne di cavallo e bere il sangue dei cavalli morti) fino alla resa finale che li avrebbe visti lasciare il castello con tutte le armi e le loro robe grazie all'intercessione di frate Giorgio, il quale, accusato di connivenza col Turco per aver soccorso Ulimano durante l'assedio e aver tramato per la sua liberazione, al ritorno nella sua residenza di Alvinc (Vinţul de Jos) sarà brutalmente assassinato, su ordine dello stesso re dei Romani Ferdinando d'Asburgo, dai sicari del generale Castaldo, che egli stesso aveva ospitato assegnandogli l'ala più comoda del castello.

Terrificante fu la notte che precedette l'uccisione del frate:

> "E venendo in tanto la notte molto oscura, e tenebrosa, nella quale parve che 'l cielo anco egli volesse far segno della sua morte, imperoché in essa furono venti horrendi, tempeste, e piogge le più strane che giamai si vedessero a memoria d'uomo, romori insoliti nell'aere, un rivolgimento di porte, e di fenestre per quel castello, che pareva che 'l tutto volesse profundare, et in somma si per l'acre adirato, come per quelle valli rivolgeva questa supernaturale violenza ogni cosa sottosopra, che pareva che tutti i Diavoli dell'Inferno fussero scatenati per quelle parti, la quale cessata che fu, sovravenendo l'alba non troppo per l'asprezza della passata notte chiara, et havendo in quel dì a partirsi il Frate"[21].

Molto minuzioso è altresì il racconto dell'uccisione di frate Giogio. Dopo esser entrato nella stanza del frate con la scusa di fargli firmare alcune carte che il marchese Sforza Pallavicini avrebbe dovuto portare con urgenza a Vienna, il segretario del generale Castaldo, Marc'Antonio Ferrari di Alessandria:

> "…non perdendo punto di tempo, mise mano ad un pugnale, che seco nascosto portava, col quale gli dette una ferita sovra del petto e nella gola non però tale che lo potesse ammazzare, onde il Frate tosto in sé raccolto dicendo Virgomaria, gli dette d'una mano in petto, e come gagliardissimo che era, lo spinse fino al fondo della tavola, il cui romore udendo il Marchese Sforza, subito saltò dentro, e posto la mano alla spada dette con essa una gran coltellata al Frate in testa, che gliel'aperse tutta, et entrando dopo gli altri, e massimamente il Capitan'Andrea Lopes, gli scaricaricarono gli archibugetti in petto, a quai il Frate nell'apparire che fecero, altro non disse in latino se non queste parole, che cosa è questa fratelli, e dicendo Iesus Maria cadde spirando morto, e così hebbe fine il più superbo huomo del mondo, et il maggior occulto tiranno che mai vivesse, permettendo Dio, ch'ei morisse in quel proprio luogo […]"[22].

[20] Oggi rispettivamente Novi Bečej e Zrenjanin, in Serbia.
[21] Centorio, *Commentarii* cit., p. 144.
[22] Ivi, p. 146.

Pregna di cristiana pietà è invece la descrizione del corpo insepolto di Giorgio Martinuzzi, che, pur non avendo amato quand'era in vita, riconosce personaggio di grande rispetto.

> "[...] lasciando insepulto il corpo del suo signore, et in preda di ogn'uno, ilquale per molti giorni stette nudo, e senza lumi in terra, che non fu chi curasse di coprirlo, né di sepelirlo, essendo dal freddo tanto penetrato, che pareva un'huomo di marmo aghiacciato, con la testa, il petto, e con le braccia dalle ferite mutilate, che anco vi havevano il sangue gelato sovra, cosa invero compassionevole da un lato, e dall'altro essecranda, et enorme per rispetto del vedere lasciato un tanto personaggio così vilmente insepulto da coloro che Dio sa con che modo, e colore gli havevano macchinato la morte, a cui fu pur al fine data stanza nella Chiesa d'Albagiulia, ove da alcuni suoi amici portato, fu posto in una sepoltura di pietra in mezzo la nave maggiore della Chiesa appresso a quella del Re Giovanni Uniade Corvino […]"[23].

Tema del quarto libro è la continuazione dell'offensiva osmanica nel Banato, il tentativo di riconquista di Szeged da parte degli aiducchi ungheresi di Mihály Tóth[24], l'arrivo a Roma della notizia della morte di frate Giorgio e l'avvio del processo contro i suoi assassini, l'assedio di Temesvár da parte dell'esercito del *beylerbeyi* di Rumelia[25], la capitolazione dei suoi difensori e la decapitazione del suo capitano István Losonczy, l'abbandono del castello di Lippa da parte del maestro di campo spagnolo Bernardo de Aldana, la scoperta del tesoro di Giorgio Martinuzzi, la battaglia di Drégely-Palást con la cattura del comandante asburgico Erasmus Teuffel e del marchese Sforza Pallavicini, la conquista ottomana di Szolnok, fortezza ritenuta inespugnabile ma lasciata sguarnita dai suoi difensori, tedeschi, spagnoli, boemi e ungheresi[26]. Inserita nel libro c'è una digressione con la fuga dell'imperatore Carlo V fino a Villaco inseguito dal duca di Sassonia Maurizio.

Centorio riesce a rendere in tutta la sua crudezza l'assalto dei turchi a Temesvár:

> "[…] alli XXVII arrivò tutto il campo, con tanto gridore, e strepito d'arme, di timpani, e di trombe, che pareva che'l mondo rovinasse, et appresentossi avanti de' nostri con suoi squadroni molto grandi, et ispaventevoli, e con infinita artiglieria, di cui quei di dentro mostrarono di curarsi poco, anzi con un'horribilissimo assalto ricevendolo, gli fecero vedere il poco conto, che eglino tenevano della sua potente superbia, nel quale punto accampossi intorno la terra, in giro di cui alloggiò tutta la sua gente, e con l'assedio di sì fatta maniera la cinse, che non poteva entrare in essa anima viva, salvo che da certe paludi, dalle quali non poteva ella essere tanto stretta, che i nostri non vi andassero, i quai tosto se gli opposero, e per piu di sei giorni con molte scaramuccie vietarono, che non gli fossero occupati i Borghi […]"[27].

Nel quinto libro Centorio prosegue la narrazione delle vicende del 1552: la richiesta di aiuto della regina Isabella al Turco affinché potesse rientrare in Transilvania per il mancato mantenimento delle promesse del re Ferdinando, la morte del voivoda di Moldavia, l'arrivo di nunzi della Santa Sede a Vienna per il 'processo Martinuzzi', l'arresto e la difesa

[23] Ivi, p. 148.
[24] Cfr. al riguardo i saggi di Gizella Nemeth/ Adriano Papo, *Bellum Segedinum. 1552*, in "Studia historica adriatica ac danubiana", Duino Aurisina, V, n. 1–2, 2012, p. 92-140 e *La battaglia di Szeged (1552) nel racconto di Ascanio Centorio degli Ortensi*, in "Mediterrán Tanulmányok", Szeged, XXIII, 2014, p. 5-17.
[25] Cfr. al proposito i lavori degli autori, *La conquista ottomana di Temesvár. 1552*, in "Studia historica adriatica ac danubiana", Duino Aurisina, VI, n. 1–2, 2013, p. 7-79 e *L'assedio di Timişoara del 1552 nel racconto dell'italiano Ascanio Centorio degli Ortensi*, in *Quaestiones Romanicae*, Szeged, Jatepress, 2013, vol. II, p. 827–838.
[26] Cfr. Gizella Nemeth/ Adriano Papo, *L'offensiva ottomana contro Szolnok ed Eger nel racconto del milanese Francesco degli Streppati*, in *Quaestiones Romanicae*, Szeged, Jatepress, 2015, in corso di stampa.
[27] Centorio, *Commentarii* cit., p. 183.

di Bernardo de Aldana in quanto responsabile dell'abbandono di Lippa[28], l'assedio ottomano di Eger e l'eroica difesa delle donne, la pressione dei turchi ai confini transilvani, l'ammutinamento dei soldati tedeschi del generale Castaldo, il ritiro delle forze transilvane dalla guerra contro il Turco, la rivolta di Radu Ilias 'il Ribelle' (in Centorio "Radulfo") contro il voivoda di Valacchia Mircea V Ciobanul, la minacciosa richiesta del sultano al popolo transilvano di cacciare i tedeschi dal paese, l'inizio del 'processo Aldana', un primo tentativo di rientro in Transilvana della regina Isabella e del figlio Giovanni Sigismondo.

Nel sesto e ultimo libro vengono descritti gli avvenimenti del 1553: i tentativi della regina Isabella di rientrare in Transilvania con l'aiuto dei turchi, lo sfaldamento dell'esercito del genrale Castaldo con l'ammutinamento dei soldati spagnoli, la partenza dello stesso Castaldo dalla Transilvania per Vienna e per la corte imperiale di Carlo V accompagnato dalle voci d'un suo probabile arricchimento col tesoro di Giorgio Martinuzzi, la rivolta di Péter Petrovics contro Ferdinando I e il suo accordo coi turchi, il processo contro Bernardo de Aldana, che fu salvato dal patibolo grazie all'intervento della regina di Boemia, le vicende della corte di Costantinopoli, del sultano Solimano, della schiava Rossa e del figlio Mustafa, la riconquista del principato di Transilvania da parte della regina Isabella e di suo figlio Giovanni Sigismondo.

> "Questo è adunque – *scrive Centorio in chiusura del sesto libro e della prima parte dei* Commentarii – quanto ho voluto dire sopra i progressi di Transilvania, i quali ho scritto con ogni sincerità di animo possibile, e secondo le relationi che per lettere del proprio Ferdinando ho havuto in mano, e rimettendomi sempre alla verità del fatto"[29].

Lo storico ungherese Gyula Szekfű ritiene che Centorio abbia ampliato nel contenuto e abbellito nella forma l'opera d'un altro italiano, il milanese Francesco degli Streppati, che troviamo nell'*entourage* del generale Castaldo: Francesco degli Streppati è ritenuto autore[30] del manoscritto uscito in forma anonima col titolo *Morte di Frate Giorgio, con alcune altre cose in Transiluania et Ungaria successe negli anni M.D.LI: et M.D.LII*., conservato presso la Biblioteca Nazionale di Vienna [Österreichische Nationalbibliothek] con la segnatura Cod. 7803[31], che a sua volta è, secondo lo stesso Szekfű, un rifacimento di quella di Vitus Gailel (o Veit Goilel), il tedesco di Pozsony (oggi Bratislava, in Slovacchia) che tra il 1551 e il 1553 fu anche lui al servizio del Castaldo come segretario e interprete di lingua ungherese e tedesca[32].

---

[28] Cfr. Gizella Nemeth/ Adriano Papo, *Il caso 'Bernardo de Aldana': l'abbandono di Lippa/Lipova e le sue conseguenze. 1552-1556*, in "Crisia", XLIII, 2013, p. 85-99.

[29] Centorio, *Commentarii* cit., p. 265-266.

[30] Cfr. Ágnes Szalay Ritoókné, *Un memorialista italiano al seguito di Castaldo in Transilvania*, in *Rapporti veneto–ungheresi all'epoca del Rinascimento*, a cura di Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémia Kiadó, 1975, pp. 291–295.

[31] Una copia parziale del codice è conservata presso l'Archivio manoscritti della Biblioteca dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest col titolo *Res gestae in Transsylvania annis MDLI et II ubi de morte Georgii Martinusii Cardinalis, auctore Italo coevo. Ex codice Bibliothecae Vindobonensis. Ns. Num. 908* (Ms. 1551-52, 51-58, Collezione Pray). La copia di Budapest è trascritta e commentata nell'articolo di Adriano Papo/ Gizella Nemeth, *"De morte Georgii Martinusii Cardinalis auctore Italo coaevo"*, in «Studia historica adriatica ac danubiana», Duino Aurisina, V, n. 1-2, 2012, pp. 7-71. Sul manoscritto dello Streppati cfr. anche il saggio di Adriano Papo/ Gizella Nemeth, *La morte di Giorgio Martinuzzi Utyeszenics nel racconto del milanese Francesco degli Streppati*, in *Questiones Romanicae*, Szeged, Jatepress, 2012, p. 65-73.

[32] L'opera di Vitus Gailel (Veit Goilel) è stata pubblicata in forma anonima in Mihály Hatvani (a cura di), *Magyar történelmi okmánytár, a Brüsszeli Országos Levéltárból és a Burgundi Könyvtárból* [Collezione di documenti storici ungheresi degli Archivi Nazionali di Bruxelles e della Biblioteca di Borgogna], vol. II: 1538–1553, Pest, Magyar Tudományos Akadémia, 1858 (*Monumenta Hungariae Historica*, *Diplomataria* II), p. 275–294.

Comunque sia, i *Commentarii* hanno costituito fonte documentaria anche per le opere di storici coevi e posteriori, quali il veneziano Gianmichele Bruto (*1517-†1592)[33], il milanese Natale Conti (*1520-†1582)[34] e il francese Jacques-Auguste de Thou (Thuanus) (*1553-†1617)[35], dai quali spesso vengono espressamente citati. A loro volta *Le Ungaricarum Rerum* sono diventate punto di riferimento per l'opera degli storiografi successivi Miklós Istvánffy, Wolffgang [Farkas] Bethlen e György Pray.

I *Commentari* sono scritti in un italiano sufficientemente chiaro e leggibile, sono un'opera rigorosa dal punto di vista cronologico, a differenza a esempio dell'opera storiografica di Gianmichele Bruto. Il racconto scorre alla guisa d'un romanzo che tiene avvinto il lettore fino all'ultima pagina.

Appendice

Illustrissimi Castaldi elogium D.O.M.

Si rerum gestarum gloria illustris unquam in mortalium animis effulgere debet, heus viator, virtutem, et Fortunam eam in hoc solo illustriorem reddidisse scias.
Ioannis Baptistae Caroli Castaldi filii: Marchioni Cassani Platinaeque comiti etc.

Qui in primo aetatis flore Equitum, Peditumque Dux designatus, et diuturna armorum sedulitate sub invicti Caroli illius Caesaris Quinti, et Magni Francisci Ferdinandi Piscariae Marchionis auspiciis, honoribus, fortunisque, honestatus, ac ad Maximos militiae gradus evectus, in Italia, Hispania, Gallia, Germania, Austria, et Panonia, ac Africa singulari animi virtute, et dotibus, omnibusque, in bellis clarus emicuit, a Caesare deinde contra Saxoniae Ducem Castrorum metandorum Prefectus, et arduis in belli illius expeditionibus consiliarius deputatus. Mox a Ferdinando Caesare, et a Maximiliano Romanorum

[33] Gianmichele Bruto si era trasferito nel 1574 a Kolozsvár alla corte del principe István Báthori, dopo aver soggiornato alcuni anni a Vienna, dove avrebbe dovuto redigere una biografia di Ferdinando I d'Asburgo. L'incarico di Bruto alla corte del principe Báthori era quello di scrivere la storia dell'Ungheria dai primordi all'età contemporanea. Nel 1576 accompagnò lo stesso principe, eletto re di Polonia, a Cracovia, e rimase con lui fino alla sua morte avvenuta alla fine del 1586. Quindi si trasferì alla corte dell'imperatore Rodolfo II in qualità di storico ufficiale del Regno d'Ungheria. Ritornò in Transilvania dopo aver saputo che il nuovo principe Zsigmond Báthori aveva intenzione di pubblicare il manoscritto della sua storia dell'Ungheria, scoperto tra le carte del suo predecessore. Morì a Gyulafehérvár nel 1592 dopo i disagi del lungo viaggio. Nel redigere la sua opera, *Ungaricarum rerum libri qui extant*, edita nel 1867 a Pest a cura di Ferencs Toldy, per conto della Magyar Tudományos Akadémia (*Monumenta Hungariae Historica, Scriptores* XIII), che copre il periodo storico che va dal 1490 al 1552, Bruto si è servito con consapevolezza critica, oltreché dell'opera di Centorio, delle *Istorie* di Paolo Giovio, ma anche degli epistolari di Sigismondo I Jagellone e di Giovanni I Zápolya, delle testimonianze dei contemporanei e di altri manoscritti coevi oggi scomparsi.

[34] Natale Conti, umanista, è autore de le *Historie de' svoi Tempi… Di Latino in Volgare nuovamente tradotta da M. Giovan Carlo Saraceni*, Damian Zenaro, Venezia 1589. Dotto di greco e di latino, compose i dieci libri delle *Mythologiae sive explicationes fabularum* (1561-64). Scrisse in greco e tradusse in latino il poemetto *De horis* (Venezia 1550), la *Myrmicomyomachia*, otto libri di elegie, il poema in esametri *De venatione* dedicato al cardinale Giulio della Rovere (Venezia 1550). Di scarso pregio è l'altra sua opera storica *Universae historiae sui temporis*, in 33 libri, che arriva fino all'anno della sua morte. Le *Historie* riproducono molto pedissequamente il racconto di Centorio relativo alle vicende transilvane, apportando scarsissimi elemnti di originalità.

[35] Jacques Auguste de Thou [Jacopus Augustus Thuanus], giurista, magistrato, eminente latinista, già avviato alla carriera ecclesiastica, pubblicò diversi libri di poemi latini, ma è soprattutto conosciuto per l'opera storiografica *Historiarum sui temporis libri CXXXVIII (1543-1607)*, uscita a Parigi tra il 1604 e il 1608 (l'ultima parte comprendente il periodo 1584-1607 fu pubblicata postuma dai suoi amici nel 1620). Critico nei confronti degli eccessi del clero, comprensivo verso i protestanti, Thuanus vide la sua opera messa all'indice fino al 1609. Costituì un'immensa bblioteca di migliaia di manoscritti e 8.000 volumi stampati.

Rege eius Filio ad Transilvanicam expeditionem ingenti omnium plausu vocatus, et summus belli Imperator electus, expugnata in ea Lippa, Themesiensi oppido ab obsidione liberato, fugatoque, Achmeto Passà supremo Solymani Potentissimi Imperatoris Belerbego Graeciae profligato, Turcas terrestribus praeliis ita stravit, ut extinctis Tirannis, auctoritas Romanorum Pont. Et Imperii sacri, ac Christiani nominis longe lateque, propagaretur, et cum Transilvaniae Regnum Ferdinando acquisivisset, domesticis quoque, virtutibus, consilio, gravitatae, continentia plurimis denique in omnes bonos liberalitatis et benificentiae monumentis, bellicas laudes illustriores reddidisset. Romanorum Regi Provinciam illam in pristinum famae splendorem armis, et victoriis insignibus vindicavit, et Moldaviae Valachiaeque, Vayvodis expulsis summa in rebus omnibus gerendis dexteritate Panoniae Regnum Turcarum metu liberavit. Et cum a Carolo etiam Caesare postmodum contra Henricum Galliae Regem ad Belgas petitus esset, maxima omnium admiratione expeditionem illam terminari curavit, ut Caesari et ei laus non pauca domi forisque et immortalitatis gloria vindicaretur, in Insubriis demum perventus Mediolani dominium a Gallorum potentia fere oppressum Philippo Hispaniarum Regi conservavit, quibus famae triumphis, tot tantisque laboribus fessus unici Dei Maximi contemplandae gloriae fidei sacratissimae divino celebrandae ministerio salutis animae, caelesti praesidio Templum Dei parae Virgini in Monte summa impensa sibi posteritatique eius, Nuceriae a fundamentis erexit, et dotavit, Montisque Oliveti Congregationi ad perenne sui pii animi Monumentum donavit.
Flavius Ascanius Centorius de Hortensiis.

Patrono optimo, ad aeternam rei memoriam, ut praeclara cuius ingenij atque bellicae virtutis monumenta perpetua sint, eiusque admirabili gestorum memoria ne a posteritate desideretur, sed cunctis in perenne Gloriae, Famaeque, exemplum existat, dicavit ac poni mandavit.
Anno partu Virginis, MDLXIII.

Sonetto dell'autore in lode del Signor Castaldo fatto mentre che egli era in vita

Dopo l'haver sott'il gran Carlo Quinto
Valoroso Signor sette, e più lustri.
In quante parti il Sol riscaldi, e lustri,
Già mille volte combattuto, e vinto,
Presa la Transilvania, il Turco spinto
Fuor di quel Regno con vittorie illustri
E, a Ferdinando il capo, acciò s'illustri.
De la corona di Pannonia, cinto,
Dopo l'esservi mostro a tante imprese
Tante dificultà, che voi vinceste
Gloria di Marte, e maraviglia nostra.
Ben fora tempo homai, che dal cortese
Cesareo animo grato, il premio haveste
Conforme a la virtù suprema vostra.

Sonetto di Messer Lodovico Dolce in lode dell'illustrissimo Signor Giovanni Battista Castaldo

Quanto fu già valor, quanta bontade,
Quanta fede e virtù senza difetto;
Tutte fiorir nel saggio invitto petto
Del buon Castaldo, honor di questa etade.
Sasselo [*sic*] Lippa, e più d'una cittade,
Ch'egli, mercé del suo vivo intelletto,
Con non più visto, e non più udito effetto
Trasse, e serbò da le nimiche spade.
Per lui giacque il maggior nimico estinto,
Che Ferdinando a suoi disegni havesse;

E'l fiero Scitha fu più volte vinto.
Per lui la Transilvania anco si resse.
E senza, fu'l terren di sangue tinto.
Dal barbaro furor, ch'ivi si messe.

Sonetto di Messer Remigio Fiorentino, in lode del Signor Ascanio Centorio

Voi che con bello, e ben purgato inchiostro
Disegnate e scrivete i fatti egregi
Del gran Castaldo, che d'eterni fregi
È degno, quant'altro huom del secol nostro.
Ben mostrate a qual fin s'indrizzi il vostro
Spirto gentile, e quanto brami, e pregi
Più l'opre dir d'Imperatori e Regi
Che di gemme andar carco, e d'oro, e d'ostro
E così morto, anzi hor pur vivo, deve
Il gran Castaldo, haver di voi memoria
Et in voce gentil dirvi dal Cielo
Fu breve il corso, ch'il mortal mio velo
Corse tra voi, ma non fia'l nome breve
Chetu mi dai nella tua bella Istoria.

Sonetto di Messer Lodovico Dolce in lode del Signor Ascanio Centorio

Non ritrasse giamai Pittor sovrano
D'altrui vero. Leggiadro, e vivo aspetto;
Come ogni fatto del Castaldo, e letto.
Spiega il Centorio con la dotta mano.
Quinci il Boemo, e'l sito Transilvano
Rappresenta si vivo a l'intelletto;
Che vinto è ogni penello, ogni perfetto
Stilo, se'n va da lui molto lontano.
Ne scrisse così ben l'horribil guerra
Che con Carthago hebbe l'antica Roma.
Com'ei di Ferdinando in quella terra.
Dunque nel nostro bel dolce idioma
Le Dive, ond'Helicona e s'apre e serra.
Gli ornin del verde Allor la sacra chioma.

Laurenţiu NISTORESCU
(Centrul de Studii Daco Romanistice *Lucus*, Timişoara)

Alianțe și parteneriate romano-barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-VI: Conexiunile lui Flavius Aetius

Abstract: (Roman-Barbarian Alliances and Partnerships in the Dacian-Moesic Area throughout the third and sixth centuries A.D.) The relationships between the Roman Empire and Barbaricum had almost always, but especially after the Military Anarchy, a third, and important political piece: frontier societies and the elites generated by these. Between the IIIrd and VIth centuries, frontier societies no longer limited themselves to passively witness the alliances and confrontations between the Imperial centre and the barbarians, but demonstrated huge potential for political initiative, generating an elite that played a decisive role in historical evolution. Several distinct figures belonging to the Daco-Roman frontier society, from the Lower Danube area, were drawn into an immense tide of partnerships with the Barbarian elites.

Keywords: Barbarians, partnership, military anarchy, Late Roman Empire

Rezumat: (Alianțe și parteneriate romano-barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-VI[1]) Relațiile dintre Imperiul Roman și Barbaricum au avut întotdeauna, dar mai ales după epoca anarhiei militare, și un alt treilea actor politic de anvergură: societățile de frontieră, respectiv, elitele generate de acestea. În secolele III-VI, societățile de frontieră nu s-au limitat să asiste pasiv la episoadele de confruntare și alianțe dintre centrul imperial și barbari, ci au demonstrat un uriaș potențial de inițiativă politică, generând elite care au avut adesea un rol decisiv în evoluția istorică. Numeroase personalități din societatea de frontieră de la Dunărea de Jos, eminamente daco-romanică, s-au înscris într-un larg curent al parteneriatelor cu elitele din Barbaricum.

Cuvinte-cheie: barbari, parteneriat, anarhie militară, Imperiul Roman târziu

I s-a spus, încă din posteritatea imediată[2], într-o formulă care a fost reluată cu entuziasm de istoriografia modernă, ultimul dintre romani/*ultimus Romanorum*. Ce acoperire a avut însă această formulă în evenimentele şi procesele pe care le-a cunoscut lumea Imperiului Târziu, dar mai cu seamă în propriile fapte, alegeri și condiționalități, este însă dificil de evaluat acum, după 16 secole. Flavius Aetius, căci despre el este vorba, a fost, incontestabil, exponentul romanității – dar al unei anumite romanități, constrânse să se redefinească sub numeroase aspecte într-o conjunctură istorică relativ la care termenul de criză poate trece mai degrabă drept un eufemism[3]. Reprezentant al unui aşezământ politic

[1] Studiu cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cod contract POSDRU/159/1.5/S/140863 – Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice, Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

[2] În cazul nostru, formula a fost lansată de Procopius din Cesareea. Să amintim însă, pentru a păstra justa măsură între evaluări și realitate, că sintagma *ultimus Romanorum* a fost frecvent utilizată de cronicarii latini, în relație cu numeroase alte personalități proeminente ale epocii, printre care s-au numărat împărații Valens și Iustinian I, generalii Stilicho și Belizarie, filozoful Boethius ori suveranul pontif Grigore cel Mare.

[3] În prima jumătate a secolului V, Imperiul Roman se confrunta, cu precădere în părțile sale europene, cu un cumul de crize având intensități, dar mai ales naturi diferite. Aceasta este perioada în care Barbaricum-ul se coalizează într-o

suprastatal față de care a avut o loialitate oscilantă, dar pe care l-a apărat în cel mai tulbure moment al existenței sale[4], doar pentru a fi suprimat într-un joc politic de care nu era străin, Aetius aparținea și prin origine, și prin educație, și prin carieră, unei romanități pe care Imperiul însuși o abandona gradual, pe măsură ce noul centru politic își redescoperea antecendentele elenistice[5] și-și exersa noua condiție de cvasiteocrație[6]. Dacă adăugăm și observația că romanitatea căreia îi aparținea Aetius era una periferică, incipientă și structural incompletă[7], iar interconexiunile acesteia cu un Barbaricum aflat, la rândul său, într-o accelerată și violentă metamorfoză, au ajuns să aibă cel puțin aceeași intensitate ca și legăturile cu corpul Imperiului, vom motiva, poate, mai bine de ce nu atribuim formulei *ultimus Romanorum* decât un sens conjuctural.

Lignaje de putere ale aristocrației durostorense: rudenia

Interesul nostru pentru personalitatea lui Flavius Aetius este, desigur, multidimensional, proporțional cu complexitatea status-rolului pe care acesta l-a exercitat în epocă și cu semnificațiile care au fost atribuite partiturii sale în contemporaneitate și în posteritatea imediată – însă, pentru demersul de față, nu individualitatea sa ne preocupă, ci dinamica participării sale în cele trei mecanisme privilegiate ale formării de solidarități comunitare: rudenia[8], vecinătatea[9] și colegialitatea[10]. Aetius este, din această perspectivă, un nod de rețea societală – unul cu o mare putere de polarizare, relevant prin apartenența sa la o elită emergentă (sau poate re-emergentă[11]) și generatoare de identitate macrocomunitară, însă doar unul dintr-o galerie mai cuprinzătoare, pe care, atât cât sursele documentare ne

---

forță de putere egală, ce-i drept efemeră, în care politica etatistă de creștinare se confruntă cu primele reacții sistematice dinăuntrul și dinafara Bisericii, iar destructurarea accelerată a modelului social sclavagist generează noi cezuri în corpul demografic. Tot acum – ca să ne limităm doar la aceste exemple – se resimt efectele transformării Imperiului dintr-o arhitectură de entități politice structurate ierarhic în jurul Romei într-un suprastat de consistență instituțională superioară (derivată din reorganizarea administrativă aureliano-dioclețiană), precum și consecințele organizării unui nou centru politic, abandonarea vechii Rome deschizând procesul decuplării treptate a Occidentului de Orient.

[4] Războiul huno-roman din anul 451, devenit rapid un veritabil ”război european” prin agregarea în conflict a practic tuturor formațiunilor etno-politice dintre Atlantic și Don, cu excepția periferiei scandinave.

[5] Strămutarea capitalei imperiale în mijlocul unei regiuni dominate demografic și cultural de elenofoni și care avea experiența unei lungi serii de organizări suprastatale anterioare cuceririi romane, fiind totodată principalul suport de masă al procesului de creștinare, va crea premisele regrecizării Imperiului.

[6] În sensul propriu al termenului, Imperiul Roman de Răsărit nu a fost nici atunci și nici nu va deveni vreodată în întreaga sa istorie o teocrație, puterea laică rămânând întotdeauna precumpănitoare. Ponderea instituțiilor ecleziastice în formarea manifestărilor social-politice, dar mai ales locul pe care problematica religioasă l-a dobândit în societate crează însă o astfel de aparență, motiv pentru care preferăm utilizarea nuanței ”cvasiteocrație”.

[7] Constituirea corpului macro-etnic al romanității orientale (iar înăuntrul acestuia, al sintezelor etno-culturale daco-romane și traco-romane) este încă, în secolele III-VI, un proces în plină desfășurare.

[8] Avem în vedere sensul extins al rudeniei, care include atât relațiile naturale (filiație, fraternitate ș.a.), cât și pe cele de simulare (adopție, înrudiri spirituale etc.), și care constituie comunități solidare și structurate în jurul familiei extinse.

[9] Ne referim și aici la sensul extins al termenului. Semnalăm faptul că, la scara comunităților restrânse (de tip tribal sau rural), vecinătatea și rudenia sunt greu departajabile.

[10] Îndeobște ignorată ca mecanism generator de solidaritate comunitară/socială, colegialitatea se manifestă distinct de rudenie sau vecinătate încă din Antichitatea profundă, arhaică, sub forma confreriilor și, mai apoi, a profesiunilor privilegiate (sacerdoți, militari, orfevrieri, navigatori, negustori ș.a.), care reclamă criterii de selecție meritocratice ce nu pot fi satisfăcute de rudenie și vecinătate și care impun un grad ridicat de interactivitate a colegilor, inclusiv la mari distanțe.

[11] Avem în vedere ipoteza de lucru, asupra căreia vom reveni mai jos, că familia lui Aetius are o descendență autohtonă neromană (getică, mai exact), dar supusă romanizării pe o durată multigenerațională.

permit să recuperăm, o vom ilustra și prin alte personalități nodale, implicate în aceleași mecanisme de solidarizare.

Cea dintâi observație pe care trebuie s-o formulăm este că Aetius nu apare ca o personalitate izolată, ca un accident socio-dinamic, ci ca un exponent natural al unei elite regionale puternic individualizate, cu un background istorico-structural solid și care se bucură de conexiuni nemijlocite la vârful puterii imperiale, poziționându-se în raport cu aceasta ca un rezervor de cadre, dar și ca un grup capabil să-și negocieze loialitatea. Flavius Aetius este, în primul rând, exponentul legitim al unui clan aristocratic cu baza de putere în arealul Durostorumului, centru urban în care se naște, cel mai probabil, în anul 390[12]. Legitimitatea derivă din faptul că acesta moștenește poziția de la tatăl său, generalul Flavius Gaudentius, probabil cel dintâi care a conferit acestei familii extinse capacitatea de a-și proiecta influența la scara supracomunitară a Imperiului.

Ascensiunea lui Gaudentius în cariera militară (implicit și politico-administrativă) până la rangul de *magister militium* poate fi explicată parțial prin conjuncturile create de evenimențialitatea istorică: ofițerul din Durostorum se afla în anturajul împăratului Theodosius I de Constantinopol, sub comanda căruia a acționat împotriva uzurpatorului Eugenius[13], pentru ca, sub noul împărat Honorius, să fie promovat la rangul de *magister equitum*, în 399 să exercite demnitatea de *comes Africae*, iar prin anul 420 să devină *magister militium* al Imperiului de Apus și principalul susținător al uzurpatorului Ioannes[14], până la moartea sa în timpul unei rebeliuni militare din Gallia, din 425[15]. Fără îndoială, însă, această ascensiune nu poate fi explicată numai prin conjuctura evenimențială, ci presupune și accesul celui în cauză la resurse (în sensul larg) semnificative, aici fiind de luat în calcul, în primul rând, conexiunile pe care casa lui Gaudentius și Aetius le aveau cu aristocrația formată în centrele urbane de la Dunărea de Jos. Un detaliu din biografia lui Gaudentius – faptul că, în perioada când exercita demnitatea de *comes Africae* la Cartagina, a ordonat distrugerea unui templu păgân din această metropolă[16] – ne dă de înțeles că aceste conexiuni aveau și dimensiunea conlucrării cu una sau alta dintre fațiunile din Biserica Creștină a epocii[17]. Un alt detaliu ne oferă o sugestie suplimentară: probabilitatea ca familia lui Gaudentius să fie nu doar una dintre grupările aristocrației provinciale din Scitia Minor, ci chiar una având rădăcini getice, dar, evident, romanizată de mai multe generații. Ipoteza se bazează pe desemnarea tatălui lui Aetius atât ca originar din Scitia Minor[18], cât și ca provenind din ”neamul preaviteaz al Moesilor”[19], ceea ce poate fi explicat satisfăcător ca

[12] Atanasov 2014, p. 7.
[13] Flavius Eugenius, inițial *magister scrinii* sub Valentinian al II-lea (Zosimus 4, 54, 1).
[14] Ioannes, inițial *primicerius notarius* sub Honorius (Wijnendaele 2015, pg. 60-61).
[15] Martindale 1980, p. 493-494.
[16] Augustin, *De Civitates Dei*, 18.54, cf. Martindale 1980, p. 494.
[17] Aceasta este epoca în care Biserica se confruntă cu primele sale fațiuni, generate de ereziile ariană și nestoriană, iar Durostorum este un pol în care (spre deosebire de alte centre de la Dunărea de Jos, cele din Scitia Minor mai ales, care optează ferm pentru ortodoxie) s-au desfășurat lupte politice importante pentru înlăturarea arienilor – un asemenea caz petrecându-se în 381 (an în care Gaudentius se afla încă acasă), când episcopul Auxentius, fost discipol al lui Ulfilas, va fi înlăturat în favoarea unui ierarh ortodox. (Popescu 2010, pg. 628-630). Amintim și că epoca în care s-a format Gaudentius este cea în care episcopul Bretanion de Tomis îl înfruntă, chiar în Scitia Minor, pe împăratul Valens (Popescu 2010, p. 597).
[18] Gregorius de Tours, *Historia Francorum* II, 8: *Scythiae provinciae primoris loci*.
[19] Iordanes 1986, pg. 53 (Iordanes 34): *fortissimrum Moesium stirpe progenitus*.

făcând trimitere la cele două provincii romane de la Dunărea de Jos[20], dar constituie şi premisa unei asocieri cu substratul getic[21] al acestor teritorii sau cu metisajul geto-gotic[22].

Pe lângă moştenirea de status-rol pe care o primeşte pe linie paternă, Aetius este, întâi prin naştere, iar apoi prin căsătoriile contractate, rezultatul şi, respectiv, pivotul unor alianţe matrimoniale menite să consolideze poziţia pe care clanul aristocratic de la Durostorum o dobândise la vârful ierarhiei imperiale. În contextul promovării sale ca şi comandant al cavaleriei imperiale de către împăratul Honorius, Flavius Gaudentius s-a căsătorit cu o reprezentantă foarte înstărită a aristocraţiei romane din Italia[23], aranjament care explică, cel puţin parţial, mijloacele prin care clanul de la Durostorum a ajuns să dispună de resurse atât de însemnate încât, în momente-cheie, să poată recruta armate de mercenari de la goţi şi huni[24] (fără îndoială, şi de la daco-romanii de pe ambele maluri ale fluviului), şi care, în plus, ne ajută să ne formăm o idee mai clară despre modul în care au fost deschise unele canale de comunicare privilegiată cu Roma, Cartagina şi Massilia/Marsilia, atât de utilizate în secolele V-VI de elitele politico-ecleziastice de la gurile Dunării[25]. Circa două decenii mai târziu, puţin înaintea anului 420, când Aetius atinge vârsta majoratului, Gaudentius decide să-şi căsătorească fiul cu fiica generalului roman Carpilio[26], fost şef al gărzii imperiale[27]. Aici nu avem de-a face cu încheierea unei noi alianţe matrimoniale, ci cu consolidarea unui parteneriat politic preconstituit: generalul Carpilio este, la rândul său, ginerele liderului politico-miliar *de facto* din provinciile Dunării

[20] În urma reformelor teritorial-administrative iniţiate de Aurelian şi finalizate de Diocletian, vechea provincie Moesia Inferior a fost reorganizată în Moesia Secunda şi Scitia Minor, Durostorum fiind arondat celei dintâi, iar Tomis devenit reşedinţa administrativă a celei de-a doua. Prezenţa rezidenţială a unui exponent al elitelor provinciale din Scitia Minor în Durostorum (vezi Martindale 1980, p. 494) este cu atât mai firească cu cât această cetate se află practic la limita administrativă dintre cele două provincii dioclețiene.

[21] Populaţia getică a constituit baza etno-demografică a Moesiei Inferior şi Scitiei Minor, romanizarea acesteia (iniţiată încă din ultimele decenii ale erei precreştine, prin mecanisme mult mai puţin coercitive decât în cazul Daciei de Sarmizegetusa, bunăoară) contribuind la ascensiunea timpurile a unor clanuri autohtone în ierarhia imperială regională şi chiar supraregională. Acest context a contribuit semnificativ la desemnarea drept ”getice” a realităţilor de la Dunărea de Jos atât în epoca Imperiului Târziu (când s-a manifestat, ca ideologie de integrare etno-culturală, aşa-numita ”confuzie iordanesiană” dintre geţi şi goţi/vizigoţi), cât şi în epocile ulterioare, până în debutul Evului Mediu: a se vedea ”armata getică” a lui Vitalian sau ”oştile getice” consemnate de Anna Comnena.

[22] Originea scitică lui Flavius Gaudentius l-a determinat pe Joseph Cummins (Cummins 2008, p. 110) să presupună că acesta ar fi avut o descendenţă gotică. Probabilitatea ”pistei gotice” ese însă mult restrânsă, datorită faptului că, înainte de toamna anului fatidic 376, a sosirii hunilor la gurile Dunării, goţii nu s-au putut aşeza la sudul Dunării şi, cu atât mai puţin, nu au putut avansa reprezentanţi în elita regională decât, eventual şi foarte limitativ, prin intermediul unor alianţe matrimoniale cu aristocraţia provincial.

[23] Gregorius HF II, 8.

[24] Cea mai importantă astfel de operaţiune a fost cea din 424-425, când fiul său Aetius a acţionat la nordul Dunării, ca ambasador al uzurpatorului Ioannes (Gregorius HF II, 8, Philostorgius-Epitome XII, 14, unde se menţionează că numărul auxiliarilor angajaţi s-a ridicat la 60.000). Pentru a înţelege şi mai bine performanţa unei asfel de recrutări la Dunărea de Jos, să precizăm că, în urma tratatului de federare semnat în 3 octombrie 382 de guvernatorul Saturninus, pentru împăratul Theodosius, cu gruparea vizigotă a lui Fritigern, în Scitia Minor şi Moesia Secunda nu se plăteau taxe către fiscul imperial, nu exista control efectiv al administraţiei imperiale, iar locuitorii nu puteau fi recrutaţi în forţele armate (Stanev 2014, pg. 67, Curran 2008, p. 102).

[25] Evocăm în acest sens sosirea lui Ioan Cassian la Massilia în 410 (Popescu 2010, p. 605), instalarea lui Dionisie Exiguul la Roma în 496 (Zugravu 2008, p. 515, Popescu 2010, p. 582-583, 613 şi urm.), dar mai ales periplurile Călugărilor Sciţi la Roma şi Cartagina din perioada şi imediata succesiune a insurecţiei lui Vitalian (Zugravu 2008, p. 551 şi urm.).

[26] Gregorius HF II, 8.

[27] Titulatura latină: *comes domesticorum*.

de Jos, principele vizigot Fritigern[28]. Consolidarea alianței[29] se petrece cu câțiva ani înainte ca decesul împăratului Honorius să creeze fereastra de oportunitate a uzurpării tronului de la Roma-Ravenna[30] de către Ioannes[31], unul dintre șefii administrației teritoriale imperiale[32] (uzurpare în cadrul căreia Flavius Gaudentius a devenit un suporter-cheie[33]), ceea ce ne indică faptul că strategiile și motivațiile acestui parteneriat nu erau conjuncturale, ci exprimau interese semnificativ mai bine cristalizate[34]. Ulterior, după moartea tatălui său, Aetius va continua politica alianțelor matrimoniale, foarte probabil pentru a răspunde noilor conjuncturi politico-strategice[35], căsătorindu-se (cândva după 432, în contextul adjudecării statutului de regent al minorului Valentinian, printr-o altă alianță cu împărăteasa-mamă Gallia Placida) cu Pelagia[36], văduva generalului concurent Bonifatius și lansându-se în proiectul fatidic[37] al căsătoriei fiului rezultat din această căsătorie, Gaudentius, cu fiica împăratului Valentinian al III-lea.

Lignaje de putere ale aristocrației durostorense: vecinătatea

Trecerea în revistă, atât cât ne permit izvoarele necontestabile, a relațiilor primare de rudenie ale generalului Flavius Aetius (și, într-un sens mai larg, ale clanului aristocratic Gaudentius-Aetius de la Durostorum) este de natură să certifice faptul că elitele de la Dunărea de Jos dobândiseră, cel puțin în contextul reorganizării administrativ-teritoriale a Imperiului din epoca dinastiei constantiniene[38], dacă nu chiar din generațiile anterioare[39],

[28] Atanasov 2014, p. 15 și urm.

[29] Din această căsătorie va rezulta un fiu ce poartă numele bunicului său matern, Carpilio, care va fi folosit de Aetius ca garanție a alianței sale cu hunii (Priscus fr. 8, cf. Martindale 1098, p. 262)

[30] Uzurparea lui Ioannes a avut, de altfel, rolul inițiator al strămutării capitalei Imperiului de Apus de la Roma (decăzută, după apariția Constantinopolului, la rang de metropolă imperială secundară, cu un Senat care nu mai avea decât competențe administrative locale) la Ravenna, mai bine poziționată sub aspect militaro-comunicațional.

[31] La moartea împăratului Honorius, din noiembrie 423, Ioannes se proclamă împărat de Apus la sugestia și cu sprijinul guvernatorului imperial/patriciului Flavius Castinus (Procopius, *De Bellis* III, 3,6). Ioannes nu va fi recunoscut de casa imperială de la Constantinol, fiind înlăturat prin luptă în mai 425, înainte ca armata recrutată de Aetius în sprijinul său să ajungă pe câmpul de luptă.

[32] Titulatura latină: *primicerius notariorum*

[33] Sprjinul pe care Flavius Gaudentius l-a acordat uzurpatorului (în numele căruia va încerca să-și impună controlul în Gallia, unde va fi ucis de oponenții din Arelate/Arles) a primit aparența legitimității prin colaborarea cu patriciul Flavius Castinus, exprimând însă, indubitabil, un partizanat politic.

[34] Tratatele încheiate de autoritatea imperială din Constantinopol cu hunii (precum cel din 435, prin care împăratul Theodosius al II-lea se obliga, printre altele, să păstreze în folosul hunilor unele privilegii comericale ale orașelor dunărene - Stanciu 2010, p. 825), sincronismul dintre repetata desemnare a lui Aetius drept cancelar imperial la Ravenna și strămutarea centrului putere al grupării hunilor lui Rua în Pannonia (Atanasov 2014, p. 15, Stanciu 2010, p. 825), dar mai ales revendicarea din anul 447 a lui Atilla de a-și extinde autoritatea imperială asupra provinciilor Dacia Ripensis, Moesia Secunda și Scitia Minor (Stanciu 2010, p. 826, Lee 2008, p. 41) pot contribui la identificarea mai clară a acestor interese

[35] Reținem și ipoteza că Flavius Aetius ar fi avut și o fiică, pe care ar fi căsătorit-o cu regele gepid Trapstila de Sirmium (Martindale 1980, p. 21)

[36] Martindale 1980, pg. 21. Din această căsătorie va rezulta un alt fiu al lui Aetius, numit Gaudentius după bunicul patern (Martindale 1980, p. 494), prin care învingătorul lui Atilla va încerca, nenorocos, să se asocieze cu familia imperială de la Constantinopol.

[37] Fatidic pentru că, instigat de patriciul Petronius Maximus (principalul opozant de la curtea imperială al învingătorului lui Atilla), Valentinian al III-lea îl va ucide personal pe Aetius, suportând apoi răzbunarea gărzilor personale ale lui Flavius Aetius, care-l vor suprima pe împărat (Martindale 1980, pg. 28, Heather 2008, p. 18).

[38] Luăm în considerare acest orizont cronologic, bazându-ne pe faptul că strămutarea capitalei imperiale la Constantinopol, deci în proximitatea Dunării de Jos, precum și implicarea masivă a societății din acest areal în

capacitatea de a se conecta direct la puterea imperială – adică la procesul decizional de vârf al aşezământului suprastatal. Dar aceasta n-a constituit singura scenă de manifestare a capacității de influență a aristocrației urbane de la Durostorum, ai cărei exponenți erau membrii familiei extinse a lui Aetius. Este cazul să amintim că această cetate de la primul cot dobrogean al Dunării, care a dovedit o continuitate de locuire practic neîntreruptă din epoca preclasică a Daciei preromane şi până în zilele noastre, devenise, în Antichitatea târzie, cel de-al doilea mare centru urban al provinciei diocletiene Moesia Secunda, după reședința provincială Marcianopolis[40], concentrând, pe lângă instituțiile de autoadministrare, un important episcopat[41], o garnizoană militară de rang mediu[42] și un oficiu imperial (a cărui existență este atestată indirect[43]) pentru gestionarea relațiilor cu Gothia. Poziția privilegiată a Durostorumului față de principalele drumuri comerciale din provinciile dunărene, față de coridorul comercial fluvial și, deloc în ultimul rând, față de formațiunile protostatale clientelare de pe malul stâng[44] au contribuit la formarea unei clase economice locale, care a îmbinat avantajele economice cu cele administrative, militare şi ecleziastice într-o elită urbană care se va dovedi foarte activă, implicit și foarte vizibilă, pe toată durata primului mileniu.

Pentru a înțelege raporturile de vecinătate al elitei durostorense în termenii specifici contextului[45], sunt necesare câteva precizări privind realitățile social-politice din regiunea situată între cotul Dunării și Curbura Carpaților[46], desemnată de izvoarele Antichității târzii, cu suficientă consecvență, sub eticheta Gothia. Intens locuită[47], această regiune era

procesul de transformare a creştinismului într-o ideologie de stat, au constituit factori puternic favorizanți ai fenomenelor de mobilitate ascensională social-politică detectabile în teritoriile daco-geto-romane

[39] Implicarea unor personalități exponențiale ale elitelor daco-romane în jocul politic la vârf din anii de sfârşit ai regimului de anarhie militară – aşa cum este cazul generalului Aureolus – sugerează că acest proces s-acristalizat mai de timpuriu.

[40] Ammianus 1982, 27, 12. Orașul fortificat de la Dunăre a primit statutul de municipiu sub împăratul Marcus Aurelius.

[41] Cel mai vechi episcop cunoscut la Durostorum este Auxentius, discipolul lui Ulfila Gotul, care a fost înlăturat de autoritatea imperială din scaunul episcopal, sub acuzația de arianism, în anul 381 (Popescu 2010, p. 628-630). Numărul foarte mare al martirilor și prestigiul unora dintre cei canonizați (Dasius anterior anului 303, Iulius Veteranul, Marcian şi Nicandru în 304, Quintilian şi Dadas în 307, Aemilianus în 362 ș.a.) constituie argumente pentru funcționarea, aici, a unei episcopii încă din secolul anterior oficializării creştinismului.

[42] Tabula Peutingeriana consemnează la Dorostorum sediul legiunii XI Claudia, iar Notitia Dignitatum menționează, tot aici, în plus, o *Milites Quarti Constantini Dorostoro*. Sub împăratul Diocletian (care a vizitat oraşul în anii 294 şi 304), Durostorum este refortificat la o scară extinsă (Atanasov 2014-a, p. 493 şi urm.)

[43] Printre elementele care contribuie la atestarea indirectă a acestui oficiu se numără și cele care implică stagiile de ostatic la vizigoți, și apoi la huni, efectuate de Aetius, dar şi refugierea la Durostorum a episcopului Ulfila Gotul. Un argument suplimentar în acest sens îl constituie şi definirea Durostorumului drept *polis episimos* (oraş-sediu de instituții oficiale), de către Theodoret din Cyrus, chiar în epoca lui Aetius.

[44] Poziția privilegiată a Durostorumului față de regatul clientelar al Gothiei fusese valorificată și de către împăratul Valens, care şi-a stabilit aici cartierul general în timpul primei campanii anti-gotice, din anul 367. Relevată, sub acest aspect, este și edificarea unei mari basilici creştine în anul 382 (dată certificată prin prezența în fundație a unei monede emise de împăratul Valentinian I), deci imediat după cea de-a doua campanie anti-gotică și, foarte probabil, în relație cauzală cu aceasta.

[45] Este, poate, necesar să precizăm că avem în veere, ca specificitate de termeni, raporturile de vecinătate ale unei elite (din zona Durostorum) cu o altă elită, cea de pe malul stâng al Dunării.

[46] Indicația geografică ”malul stâng al Dunării”, în raport cu Durostorum, are valoare orientativă, dar nu acoperă corect realitatea epocii: regiunea din imediata vecinătate a fluviului, de pe malul nordic, se afla sub administrarea nemijlocită a autorităților imperiale, care dețineau în stânga fluviului însemnate capete de pod, controlul nominal roman întinzându-se, cel mai probabil, până la limesul de epocă târzie Brazda lui Novac (de nord).

[47] Stepa Bărăganului nu face parte din acest areal, ea situându-se la sud de Brazda lui Novac, deci sub controlul nominal roman.

organizată politic, începând cu perioada de reflux a anarhiei militare (ultima treime a secolului III) şi până la sosirea hunilor, într-o formaţiune politică cu un puternic profil protostatal[48]: aşa-numitul "regat (vizi)gotic"[49]. Generalul Gaudentius este riguros contemporan cu ultima generaţie nord-dunăreană a elitei vizigote, iar interacţiunile aristocraţiei durostorense (şi, în general, a elitelor provinciale din Moesia Secunda şi Scitia Minor) cu clanurile dominante din Gothia ultimelor decenii pre-hunice sunt foarte intense. Să trecem în revistă câteva dintre cele mai relevante momente ale acestor interacţiuni: în toamna anului 365, generalul Procopius se proclamă împărat şi primeşte un sprijin militar de 30.000 de luptători din Gothia[50]; în anul 369, regele vizigot Athanaric redobândeşte pacea de la împăratul Valens, tratatul (dezavantajos pentru goţi) stipulând păstrarea a două puncte deschise comerţului[51]; realiniaţi la politica imperială a lui Valens, goţii aplică în teritoriile controlate de ei orientarea religioasă susţinută de acesta (arianismul), context în care, în anul 372, principii Rothesteos şi Atharid, precum şi demnitarul militar Wingurich, subordonat celor doi, îl execută pe Sava Gotul, adversar ideologic al curentului imperial[52]. Rapiditatea cu care goţii refugiaţi în toamna anului 376 în Imperiul Roman, după eşecul rezistenţei în faţa invaziei hunilor, s-au putut organiza într-o armată care a înfrânt succesiv şi categoric mai multe forţe imperiale de intervenţie[53], preluând astfel controlul *de facto* al provinciilor Scitia Minor şi Moesia Secunda, este la rândul său expresia unei interacţiuni intense şi de durată dintre elitele de pe ambele maluri ale Dunării.

---

[48] Utilizăm acest termen în sensul său cel mai strict: Gothia secolelor III-VI are o conducere politică centralizată, un teritoriu delimitat (inclusiv pe teren, la sud prin Brazda lui Novac şi gurile Dunării, iar la nord, prin limesul Tighinei), o admininistraţie teritorială (unele nume de demnitari cu atribuţii în teritoriu parvenindu-ne prin acte hagiografice precum Pătimirile Sfântului Sava Gotul), o organizare ecleziastică de rang episcopal (Gothia fiind, de altfel, reprezentată la primele sinoade ecumenice), dar mai ales o recunoaştere ca interlocutor (uneori client, alteori inamic) din partea autorităţilor imperiale de la Constantinopol, prin tratate de drept interstatal.

[49] Elita politico-militară a acestui "regat" (termenul comportă discuţii, fie şi numai pentru că şefii politici ai formaţiunii, cei mai notorii dintre ei, Athanaric şi Fritigern, fiind desemnaţi drept *judex* sau *princeps*) este preponderent (vizi)gotică, însă implicarea elitelor autohtone, geto-romane, transpare la o analiză atentă a izvoarelor - şi ne vom limita să invocăm aici cazul regelui Geberich, care-şi reclamă un bunic de origine romană, Ovidius, precum şi un străbunic de origine getică, Nidada (Iordanes 1986, p. 41-42/Iordanes 22). Elita religioasă a regatului este general-romană, cu o accentuată componentă cappadociană, cazuri relevante fiind episcopii Teophilus şi Ulfilas, dar şi martirul (posibil episcop) Sava Gotul. Baza demografică a regatului este însă geto-romană, această populaţie rămânând pe loc după refugierea adstratului gotic la sudukl Dunării sau în Caucaland şi devenind subiect al exercitării autorităţii hunice.

[50] Rădulescu 2010, p. 506, Curran 2008, p. 91 şi urm. Ajutorul militar dat de goţi (în calitatea lor de foederaţi ai Imperiului) uzurpatorului Procopius va motiva represaliile împăratului legitim Valens din anii următori.

[51] Curran 2008, p. 94-95

[52] Heather 2008, p. 494, Popescu 2010-b, p. 596-597. Interesul special pe care îl manifestă guvernatorul Iunius Soranus de la Tomis faţă de biserica Gothiei şi, în particular, faţă de martiriul lui Sava, se clarifică prin faptul că provincia Scitia Minor este un bastion al creştinismului anti-arian (catolico-ortodox), fapt dovedit de înfruntarea împăratului Valens de către episcopul Bretanion, din anul 369.

[53] La sfârşitul anului 376, forţele principilor goţi Fritigern şi Alaviv înfrâng la Marcianopolis corpul imperial condus de Lupicinus. Confruntările armate se prelungesc până în vara anului 378, când refugiaţii goţi îl înfrâng la Adrianopol chiar pe împăratul Valens, care cade în luptă (Curran 2008, p. 98-100, Stanciu 2010, p. 821). Rezolvarea problemelor logistice presupuse de operaţiunile militare, hrănirea refugiaţilor şi, totodată, menţinerea vieţii economico-sociale din zonele de la nord de Haemus (fapt dovedit de instituirea, prin decret imperial, chiar în aceşti ani, a unor noi impozite specifice Moesiei Secunda şi Scitiei Minor - Barnea 2010-b, p. 540) implică familiarizarea îndeaproape cu realităţile vecinătăţii imediate, precum şi cooperarea (voluntară sau forţată) a autorităţilor şi instituţiilor provinciale – fenomen pe care le reflectă, de altfel, şi alianţa matrimonială stabilită de generalul roman Carpilio cu principele Fritigern.

Această stare de fapt nu se modifică substanțial nici după ce elitele hunice le substituie pe cele vizigotice în gestionarea problemelor din formațiunea politică a Gothiei – care, *nota bene*, își va păstra încă multă vreme această etichetă în izvoarele epocii, semnalând percepția unor realități durabile în spatele bulversărilor din debutul a ceea ce se va numi ulterior ”epoca marilor migrații”. Elitele, încă tribale, ale clanurilor hunice aflate sub conducerea principelui Uldin preiau de la goți nu doar stăpânirea domeniilor teritoriale controlate anterior de aceștia, ci și problematica și complexitatea interacțiunii cu autohtonii de la nordul Dunării, cu societățile provinciale din Scitia Minor și Moesia Secunda și, distinct de acestea, cu centrul de autoritate imperială. În anul 381, o coaliție de huni și sciri, dar și de carpodaci, realizează primul atac notabil la sudul Dunării, fiind respinsă[54]. Următoarea invazie sub siglă hunică, cea din iarna dintre anii 394 și 395[55], probează o rapidă familiarizare a noilor hegemoni de la gurile Dunării (implicit, prin intermediul elitelor autohtone colaboraționiste) cu rapidele schimbări din provinciile imperiale dunărene – întrucât valorifică vidul de autoritate imperială generat în Scitia Minor și Moesia Secunda (dar nu numai) de capitularea imperială în fața goților. Cinci ani mai târziu, patriarhul Ioan Hrisostom trimite, de la Constantinopol, misionari pentru evanghelizarea barbarilor de la Dunăre[56] – de semnalat fiind faptul că, în acest proces, un rol deosebit îl joacă episcopului Theotim I de Tomis, supranumit ulterior ”episcopul/prietenul hunilor”. Misiunea pare să fie strâns legată de episodul generalului Gainas[57], care ilustrează cât de compexe și fluide erau interacțiunile dintre elitele regiunilor de la Dunărea de Jos. Uldin va rămâne furnizor de mercenari pentru Imperiul Roman până în anul 408, când va schimba din nou tabăra, atacând provinciile de lângă fluviu, pentru a se retrage rapid când o mare parte a contingentelor care-l sprijiniseră (unele dintre acestea formate la sudul Dunării) îl părăsesc, probabil după ce obținuseră din partea casei imperiale satisfacerea propriilor revendicări[58]. Implicarea casei Gaudentius, a elitelor de la Durostorum - și, în general, din Moesia Secunda și Scitia Minor[59] - în aceste intrigi și manevre politico-militare este o ipoteză mai sustenabilă decât pare la prima vedere, dacă luăm în calcul faptul că, în anul 425, Flavius Aetius are atâta influență pe lângă noul conducător hun Rua, încât obține de la acesta o armată cu care

[54] Stanciu 2010, p. 824. Deși istoriografia modernă se încăpățânează să simplifice realitățile perioadei hunocratice (anii 376-454), consderându-i drept huni pe toți participanții la marea coaliție anti-romană a Barbaricum-ului european, izvoarele prezintă frecvent și cu abundență de detalii caracterul compozit sub aspect etnic al forței create sub sigla clanului Rua-Attila. Prezența dacilor (deopotrivă „liberi” și romanizați), a carpilor și, mai ales, a geților în această coaliție este semnificativă și constantă, manifestându-se și în secolul următor dispariției lui Attila - după cum o demonstrează, printre altele, consemnarea hunilor în armata insurgentă a lui Vitalian.

[55] Stanev 2014, p. 69

[56] Popescu 2010, p. 598

[57] Stanciu 2010, p. 824, Blockley 2008, p. 116-117. Conducător al unei forțe de foederați goți integrați armatei imperiale, Gainas intrase în Constantinopol și-i impusese împăratului Arcadius să-l desemneze cancelar. După lichidarea colaboratorilor săi, Gainas caută sprijin la Uldin, pe teritoriul Gothiei, dar liderul hun îl va ucide, dând astfel satisfacție cererilor imperiale.

[58] Stanciu 2010, p. 825, Blockley 2008, p. 128

[59] În pofida aparenței de instabilitate, aceste provincii au parte de o efervescentă viață culturală și religioasă (este epoca de formare a cărturarului strămân Ioan Casian, dar și a implicării episcopului Theotim de Tomis în arbitrarea cazului Origenes), iar aristocrația regională pare să profite din plin, consolidându-și influența și poziția economică, de faptul că fiscul imperial nu mai poate acționa.

să-l susțină pe uzurpatorul Ioannes[60]. Suportul militar pe care-l etalează Aetius este un atu atât de important încât, deși insurecția pusă în mișcare în numele uzurpatorului Ioannes este înfrântă (de altfel, doar datorită faptului că contingentul primit de la Rua ajunge prea târziu pentru a se mai angaja în operațiuni militare[61]), el va fi instalat de împăratul Vaentinian și de mama acestuia, Gallia Pacida, în funcția de cancelar imperial, devenind nu numai consilierul politic al tronului de la Ravenna, ci și garantul securității casei imperiale. Deloc surprinzător, Aetius își îndeplinește angajamentele asumate față de aliatul său de la gurile Dunării (gestul dovedind că parteneriatul dintre alianța Gaudentius-Carpilo și elita hunocratică nu era conjuncturală, ci reflecta mecanisme ecanisme social-politice suficient de solide pentru a-i asigura funcționarea pentru mai multe decenii), acordându-i lui Rua – care devenise între timp, în virtutea relațiilor privilegiate cu potentații Imperiului Roman, unicul conducător[62] al confederației constituite sub siglă hunică în nord-vestul Mării Negre – dreptul de administrare a unei diviziuni a provinciei Pannonia[63].

Bibliografie:

Izvoare:

Ammianus 1982. Ammianus Marcellinus, *Istorie romană*, Popescu, David (ed.), Ed. Științifică și Enciclopedică București.

Iordanes 1986. Iordanes, *Getica*, G. Popa-Lisseanu (ed., trad.), Ed. Nagard-Centrul European de Studii Tracice, Roma.

Volume, sinteze:

Martindale 1980. Martindale, J.R., *The Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. 2, Ed. Cambridge University Press, Cambridge.

Cummins 2008. Cummins, Joseph, *The War Chronicles: From Chariots to Flintlocks*, Ed. Fair Winds Press, Beverly MA.

---

[60] Stanciu 2010, p. 825, Lee 2008, p. 40, Atanasov 2015, p. 15. Uzurparea lui Ioannes este instrumentată cu implicarea frontală a lui Gaudentius, tatăl lui Aetius, pe fondul războiului pe care împăratul Theodosius al II-lea îl dusese cu Imperiul Sasanid. Sincronizarea grupării uzurpatoare cu manevrele hunilor (care atacaseră Imperiul Roman în 422, obținând un important tribut în aur) sugerează că colaborarea dintre cele două grupări debutase cu mai mulți ani în urmă și avea motivații care-i asigurau funcționarea pe durate lungi.

[61] Împăratul Theodosius de la Constantinopol trimisese o armată de intervenție, care apucase să ocupe Roma și Ravenna, valorificându-și avanjatul prin instalarea ca împărat de Occident a minorului Valentini al III-lea, sub tutela mamei sale Gallia Placida (Atanasov 2015, p. 15).

[62] Procesul este favorizat de dispariția fraților lui Rua, principii Oktar și Mundiuk – acesta din urmă fiind nimeni altul decât tatăl lui Atilla.

[63] Stanciu 2010, p. 825. Prin această manevră politică, cancelarul Flavius Aetius reușește atingerea simultană a mai multor obiective strategice aparent contradictorii: își aduce forța aliată mai aproape de capitala Ravenna, păstrându-l totuși la o distanță confortabilă, dă satisfacție curții imperiale de la Constantinopol, prin relativa îndepărtare a pericolului reprezentat de cnfederația lui Rua și – aceasta este, desigur, o prezumție, care are nevoie de o argumentație suplimentară – reduce presiunea resimțită din partea hegemonului hun de elitele provinciale din Moesia Secunda și Scitia Minor (cu care casa Gaudentius-Aetius continuă să fie interconectată), dar și de elitele autohtone (geto-romane) din Gothia nord-dunăreană. Subliniem totodată faptul că strămutarea centrului de putere hunocratică pe Dunărea Mijlocie menține un grad ridicat de interdependență între hegemonul hunic și populațiile daco-romane (geto-daco-romane).

Protase-Suceveanu 2010. Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), *Istoria Românilor*, vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București.

Wijnendaele 2015. Wijnendaele, Jeroen, W.P., *The last of the Romans, Bonifatius, warlord and comes Africae*, Ed. Bloomsbury Academic, London/New York.

Zugravu 2008. Zugravu, Nelu (ed.), *Fontes Historiae Daco-Romanae Christianitatis/Izvoarele istoriei creștinismului românesc*, Ed. Universității "Alexandru I. Cuza", Centrul de Studii Clasice și Creștine, Iași.

Articole:

Atanasov 2014. Atanasov, Georgi, *The portrait of Flavius Aetius (390-454) from Durostorum (Silistra) inscribed on a consular diptych from Monza*, în "Studia Academica Sumenensia", Ed. University of Shumen Press, Shumen, p. 7-21.

Atanasov 2014-a. Atanasov, Georgi, *Durostorum - Dorostol – Drastar – Silistra. The Danubian Fortress (4th - 19th c.)*, în "Corpus of Ancient and Medieval Settlements in Modern Bulgaria", vol. 2, "Thracian, Greek, Roman and Medieval Cities, Residences and Fortresses", Sofia, p. 493-587.

Blockley 2008. Blockley, R.C., *The Dinasty of Theodosius*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 111-137.

Curran 2008. Curran, John, *From Jovian to Theodosius*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 78-110.

Heather 2008. Heather, Peter, *The western empire*, în Cameron, Averil, Ward-Perkins, Bryan, Whitby, Michael (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIV "Late Antiquity: Empire and Succesors A.D. 425-600", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 1-32.

Lee 2008. Lee, A.D., *The eastern empire: Theodosius to Anastasius*, în Cameron, Averil, Ward-Perkins, Bryan, Whitby, Michael (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIV "Late Antiquity: Empire and Succesors A.D. 425-600", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 33-62.

Popescu 2010. Popescu, Emilian, Organizarea Bisericii în secolele IV-VI, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, p. 561-631.

Rădulescu 2010. Rădulescu, Adrian, *Stăpânirea romano-bizantină în Dobrogea*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, p. 499-528.

Stanciu 2010. Stanciu, Ioan, *Hunii*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, p. 817-834.

Stanev 2014. Stanev, Alexander, *Observations on the Barbarian presence in the province of Moesia Secunda in Late Antiquity*, în "Studia Academica Sumenensia", Ed. University of Shumen Press, Shumen, p. 65-86.

Webografie:

Gregorius HF http://www.thelatinlibrary.com/gregorytours/gregorytours2.shtml , 20.09.2015

Philostorgius-Epitome http://www.tertullian.org/fathers/philostorgius.htm , 15.09.2015

Procopius https://archive.org/stream/procopiuswitheng02procuoft#page/n5/mode/2up , 15.09.2015

Laura SPĂRIOSU
(Universitatea din Novi Sad)

Mic studiu despre femeile române din Voivodina[1]

Abstract: **(Short Study about Romanian Women in Voivodina)** The aim of this paper is to make a brief presentation of life stories of fourteen Romanian women born in the period 1921-1974, part of the last century, which affirms the potential, knowledge, spirituality and experience of women of the Romanian national and cultural community in the multicultural space of Voivodina - naive painters, writers, journalists, academics, alpinists, housewives. Using the oral history method, fragments from different aspects of life, such as education, marriage, identity, attitude towards profession and creation, wars, postbellum period, nationalization, colonization and attitudes towards will be presented. Although placed in the same geographical framework - the Voivodina region - wherefrom they originate,and where they belong, the existing recordings reflect similarities, but also significant differences. However, it could be concluded that these confessions are testimonies of time and of the community which those who are telling these stories belong to, in any form and any context - historical, cultural, social and according to value. Bearing in mind the fact that researchon this subject is not numerous,we hope that these data about the Romanian women in Vojvodina and their experience could serve as a basis for systematic and continuous research in this field. Also, the collected could open many research possibilities in contemporary history, anthropology and sociology.

Keywords: Voivodina, Romanian women, gender studies, oral history, life story

Rezumat: Scopul acestei lucrări este de a prezenta pe scurt povestea vieții a patrusprezece românce născute în perioda anilor 1921-1974 a veacului trecut, care afirmă potențialul, cunoașterea, spiritualitatea și experiența femeilor din comunitatea națională și culturală română în spațiul multicultural al Voivodinei – pictorițe naive, scriitoare, jurnaliste, profesori universitari, alpiniste, femei casnice. Folosind metoda istoriei orale, în articol vor fi prezentate fragmente din diferite aspecte de viață ale interlocutoarelor, precum educație, căsnicie, identitate, atitudinea față de profesie și creație, războaie, perioada postbelică, naționalizare, colonizare, atitudinea față de gen. Deși plasate în același cadru geografic - cel voivodinean - din care provin și căruia îi aparțin, în înregistrările realizate detectăm și asemănări, dar și divergențe semnificative. În pofida acestui fapt, se impune concluzia că aceste confesiuni sunt mărturii ale vremii și comunității căreia acelea care le povestesc aparțin, sub orice formă și în orice context - istoric, cultural, social și ca valoare. Având în vedere că cercetările pe acest subiect nu sunt numeroase, sperăm că datele despre românce din Voivodina, precum și experiența lor, vor servi drept bază pentru o cercetare sistematică și continuă în acest domeniu. De asemenea, considerăm că materialul colectat deschide și oferă noi posibilități de cercetare în domeniul istoriei contemporane, antropologiei și sociologiei.

Cuvinte-cheie: Voivodina, femeile române, studii de gen, istorie orală, povestea vieții

Preliminarii

În baza rezultatelor recensământului din 2012, în Republica Serbia sunt 29.323 de români (0,41% din totalul populației), cel mai mare număr fiind stabilit în Provincia Autonomă Voivodina. Comparând rezultatele recensămintelor anterioare, „remarcăm o constantă scădere a numărului membrilor comunității naționale românești" (Spariosu & Savić 2011, 5). Astfel, în anul 1961 numărul populației românești a fost de 57.259 sau 3,08% din totalul populației, în 1971 - 52.987 (2,71%) -, în 1981 - 47.289 (2,32%) -, în 1991 - 38.809 (1,92%) -, în 2002 34.576 (0.46%). Cauzele reducerii numărului etnicilor români

[1]Articol realizat în cadrul proiectului nr. 178002 „Jezici i kulture u vremenu i prostoru" / 'Limbi și culturi în timp și spațiu'.

sunt numeroase, „cele mai frecvente fiind reducerea ratei natalității, migrațiile economice, căsătoriile mixte” (Spariosu & Savić 2011, 5).

Deşi există mijloace de informare în limba română (scrise şi audiovizuale), „nu putem vorbi despre un interes sporit pentru problemele femeilor române în mass-media; pe de altă parte, deşi se poate vorbi despre o activitate publicistică relativ amplă, nu există nicio ediție dedicată activității femeilor de naționalitate română” (Spariosu & Savić 2011, 5). În plus, în pofida existenței unui număr considerabil de asociații românești, cele femeiești nu sunt numeroase. Totuși, le prezentăm în continuare pe cele mai vechi, menționând că este vorba despre asociații ale femeilor din satele cu populație majoritar românească din Banatul Sârbesc Central:

Asociația femeilor „Bunicuțele” a fost înființată în anul 2003 la Uzdin. Membrele acestei asociații desfășoară o activitate foarte activă dedicată păstrării identității etnice, obiceiurilor și tradițiilor, organizând expoziții de port popular și obiecte de artizanat, precum și evenimente și acțiuni umanitare de colectare de alimente și îmbrăcăminte pentru copiii dezavantajați care frecventează școala din loc. În incinta Căminului Cultural se găsește și o cameră etno, amenajată în stil tradițional, „decorată” cu costume populare și obiecte vechi, tradiționale. Femeile din asociația „Bunicuțele” realizează o bogată colaborare cu alte asociații de acelaşi profil, atât din comună, cât şi mai larg, pe plan regional.

Forumul femeilor „Luna” din Iancaid este o asociație multietnică, nonprofitabilă, înființată în anul 2000. Membrele acestei organizații depun efort continuu în stabilirea unei societăți deschise și democratice, în care femeile să fie incluse, într-o egală măsură, în toate domeniile de viață și muncă, în realizarea egalității între apartenenții diverselor comunități naționale și ai grupurilor confesionale, în întemeierea unei societăți fondată pe valori culturale tradiționale și, de asemenea, în adoptarea și aplicarea noilor tehnologii și realizări. Aceste femei își îndreaptă activitatea spre câștigarea unei poziții demne în societate, asupra protecției lor juridice, economice și sociale, realizându-și scopurile prin participarea activă la evenimentele sociale și luptând persistent pentru drepturile lor în comunitățile în care trăiesc şi lucrează.

Grupul de femei multienic „Seleuș” a fost înființat în anul 1999, fiind totodată și unicul ONG iugoslav dedicat activității femeilor din mediile rurale. Grupul depune efort în a contribui la o emancipare economică a femeilor, mai ales în mediile rurale, pledând pentru păstrarea poziției „civilizate” a femeilor în societatea contemporană, indiferent de apartenența etnică, pentru dezvoltarea democrației prin realizarea unui progres economic, dezvoltarea toleranței și cooperării între apartenenții populației autohtone și celei refugiate, crearea condițiilor de transformare a comunităților multietnice într-un mediu democratic, respectând pe deplin drepturile omului, precum și crearea abilităților femeilor de a se organiza și influența schimbările democratice” (Blagojević 2008, 82). Grupul multietnic „Seleuș” se finanțează din cotizații, donații, proiecte. Obiectivele propuse le realizează prin educații, organizând cursuri de instruire și formare profesională, ateliere, seminarii, tribune, publicații - broșuri, buletine informative, pliante şi alte materiale promo -, colaborări cu alte asociații de profil identic pe plan regional, sau mai larg, la nivel de țară, precum și lucrând la proiecte comune din domeniul ecologiei, sănătății, emancipării economice a femeilor etc. Femeile din acest grup susțin că proiectele lor au un impact pozitiv, influențând atât activitatea femeilor din comunitatea locală, cât şi contactele sociale între membrii diverselor grupuri etnice, în timp ce, datorită cursurilor despre trendurile moderne în economie, un număr considerabil de femei a început propria afacere.

Românce le din Voivodina: imagini, experiențe, opinii

În pofida existenței unei bibliografii relativ vaste despre românii din Voivodina, numărul lucrărilor dedicate realizărilor și activității cultural-educative a femeilor române este obscur. Totuși, menționăm monografia „Životne priče žena u Vojvodini. Rumunke (1921–1974)" / 'Povestea vieții femeilor din Voivodina. Românce le (1921-1974)'[2].

Un număr de patrusprezece femei sunt intervievate, prin întrebări dirijate, dar şi prin întrebări libere, care permit relatări ample şi spontane cu privire la traseul vieţii lor. Structura lucrării se bazează pe patru categorii de vârstă, în funcţie de anul naşterii persoanelor intervievate: 1921–1938, 1940 – 1949, 1950 – 1959, 1970 – 1979. Subiectele anchetei sociologice provin din localităţi rurale cu populaţie majoritar românească, dar şi din aşezări urbane: Uzdin, Torac, Ecica, Seleuş, Nicolinţ, Vladimirovaţ, Locve, Coştei, Vârşeţ, Zrenianin.

Diferenţa de opinii, diversa raportare la viaţă, la familie, la societate:

> „creează un imaginar complex, pentru că şi problemele cu care s-au confruntat în istoria lor personală sunt diferite. Copilăria, adolescenţa adesea împinsă prea repede în viaţa adultă prin căsătorii timpurii, plecarea de la sat la oraş, împăcarea obligaţiilor casnice cu cele profesionale ori cu pasiunile artistice, munca pământului, relaţiile cu proprietatea în contextul unor schimbări social-politice brutale se coagulează într-o microistorie a lumii feminine româneşti din afara graniţelor" (Dărăbuş 2011, 427).

Având în vedere cele spuse mai sus, scopul acestei lucrări este de a prezenta secvențe din povestea vieții acestor femei – pictorițe naive, scriitoare, jurnaliste, profesori universitari, alpiniste, femei casnice și, folosind metoda istoriei orale, prezentăm fragmente din diferite aspecte de viață ale interlocutoarelor - educație, căsnicie, identitate, atitudinea față de profesie și creație, război, perioada postbelică, naționalizare, colonizare, atitudinea față de gen. Le dăm în continuare, cu mențiunea că la începutul fiecărui fragment este trecut prenumele interlocutoarei urmat de anul nașterii dat între paranteze și locul nașterii.

Educația

Mărioara (1938), Uzdin

- Şcoala am făcut-o la Uzdin şi am rămas aici la dorinţa părinţilor mei. Atunci s-a stins o parte din lumina pe care am avut-o în suflet, am simţit că am pierdut jumătate din fiinţa mea. Dar mi-am făcut datoria şi de fiică, şi de soţie, şi de noră, şi de mamă, şi nu i-am urât pe părinţi din cauză că m-au oprit de la şcoală. Totuşi, a rămas un gol în sufet.

Ana (1944), Uzdin

- Pe vremea aceea fetele nu se duceau la școală. Dar urmând exemplul vecinelor mele care deja au plecat, făceam planuri să merg și eu și le-am spus asta și părinților, deși mi-au găsit un viitor soț. Până la urmă, mi-au permis să încerc, crezând că sunt atât de legată de casă, încât voi renunța, dar nu s-a întâmplat așa... Am fost foarte sârguincioasă, am învățat, însă părinții au hotărât, în urma absolvirii primului an, să mă întorc acasă. Atunci am zis să-

[2] Autoarele monografiei sunt Laura Spariosu şi Svenka Savić. Cartea este parte a unui amplu proiect „Povestea vieţii femeilor" cuprinzând monografii similare privind viaţa femeilor din comunităţile minoritare maghiare, slovace, rutene, bosniace, rrome, dar şi din cadrul populaţiei sârbeşti, devenită acum majoritară în Voivodina; proiectul a fost condus de prof. univ. dr. emerit Svenka Savić, coordonatoarea programului „Ženske studije" / 'Studii de gen', care se realizează la Universitatea din Novi Sad. Apărută în limba sârbă, cartea urmează să fie tradusă şi în limba română.

mi permită să mai fac un an şi aşa în fiecare an. Când m-am înscris în anul III, şi-au dat seama că e treaba gata.

Fiorela (1957), Vârșeț

- La Ecica am terminat primele patru clase în limba română, iar în clasa a V-a am urmat cursurile în limba sârbă. Începând să frecventez cursurile în limba sârbă, părinţii au constatat că nu ştiu sârbește. Atunci mama m-a obligat să citesc toată lectura de clasa a V-a. Prima mea lucrare scrisă la limba sârbă în clasa a V-a a fost cea mai analfabetă lucrare din clasă; însă a doua lucrare scrisă în clasa a VI-a, a fost cea mai bună.

Căsnicia

Ileana (1942), Vârșeț

- În anul 1980 l-am cunoscut pe viitorul soț, printr-un prieten care a tot insistat să mi-l prezinte. După mai bine de un an de zile, am depus actele la Consiliul de Stat, să ne aprobe căsătoria, iar după vreo zece luni am primit aprobarea. Asta a fost undeva în mai şi am făcut nunta în iunie 1982. După aceea s-au făcut formele - trebuia să ajungă pe 31 decembrie - dar s-a întâmplat ceva la vamă şi a ajuns în Iugoslavia abia pe 1 ianuarie 1983. De atunci suntem împreună.

Sofia (1950), Uzdin

- Eu m-am căsătorit, iar fratele meu a rămas în casa părintească. Am primit și partea de avere ce mi se cuvenea, restul a moştenit fratele. Când acum câțiva ani țara a returnat pământul, totul l-a stăpânit fratele. Atuncea mi-am zis: „Am primit partea mea, aceasta i se cuvine fratelui meu; averea mea sunt copiii mei.“

Daniela (1971), Zrenianin

- Nu sunt feministă de alegere, dar îmi place să mă simt liberă și nestingherită. În plus, rigiditatea actului de a se merge la primărie mi s-a părut înfricoșătoare! Cu toate acestea, am decis s-o facem din cauza familiei soțului meu, care este foarte tradițională. Înainte de a ne căsători, am făcut formele și am plătit o sumă de bani, jumătate-jumătate, pentru a ne asigura o egalitate în noua situație; și, iată, ne-am căsătorit, iar eu am scăpat cu viață!

Identitatea

Livia (1933), Sărcia

- Când este vorba de copii, i-am educat să fie patrioţi, să-şi iubească ţara şi să nu uite niciodată că sunt români. Niciodată n-am fost naţionalistă. Când au fost probleme politice cu românii, eu am spus că sunt româncă din Iugoslavia, nu din România.

Lia (1955), Zrenianin

- Nu m-am plâns niciodată de poziţia mea; de fapt, nici nu am avut ocazie fiindcă nu m-am simţit periclitată. Nu m-am simţit inferior nici ca minoritate, nici n-am ascuns că sunt româncă, nici nu mi s-a spus vreoodată – „tu eşti româncă!” Dimpotrivă, întotdeauna am fost apreciată.

Fiorela (1957), Vârșeț

- De la bunici am învăţat să respect tradiţiile şi obiceiurile noastre româneşti, mai ales de Paşte şi de Crăciun. Plecând la Belgrad, la studii, nu am avut timp să merg cu bunica la biserică, astfel că un timp îndelungat aveam senzaţia că trebuie să fac ceva, dar nu reuşesc.

Atitudinea față de profesie și creație

Felicia (1945), Vladimirovaț

- Am luat mai multe premii, dar premiile nu sunt o măsură a lucrurilor. Însă, ele sunt bune pentru că atrag atenţia oamenilor şi, atunci, se publică mai uşor o carte şi oamenii au o oarecare curiozitate.

Sofia (1950), Uzdin

- Știu povestea Anuicăi Măran, care lucra noaptea și ascundea culorile în fân. Când ai casei s-au trezit într-o dimineaţă, au găsit oile colorate pe bot! Soțu-său a-nceput atuncea să strige la ea, deși pe Anuica n-o interesau deloc oile, ci faptul că i-au distrus culorile! Atuncea a recunoscut că pictează.

Ioneaua (1953), Coștei

- În anii care urmează, mă voi ocupa de proiecte care vor fi interesante Uniunii Europene, iar Europa va investi în patrimoniul cultural și protejarea mediului de viață, acestea fiind chiar domeniile mele de interes. Aș vrea sa las ceva în moşternire... Nu aș dori deloc ca munca mea să fie proclamată drept șarlatanie!

Al Doilea Război Mondial

Floarea (1921), Uzdin

- S-a trăit rău în fel și chip! Țin minte că tinerii, printre care și soțul și fratele meu, au fost chemați să meargă pe câmpul de luptă. Însă, au refuzat și s-au ascuns în casa părinților mei. Sub prag au săpat o groapă și stăteau acolo, deși poliția îi căuta insistent. Odata, în timp ce polițiștii au venit în casa, o piatră de sub pragul unde stăteau ascunși a căzut pe găleata cu apă, iar sunetul i-a dat de gol... Astfel i-au descoperit, dar nu i-au dus la luptă, ci la muncă, la Panciova.

Silvia (1933), Satu-Nou

- S-a trăit foarte greu din cauză că nu a fost mâncare. Erau restricţii aşa că o familie rămânea cu un minim de grâu sau porumb, iar oamenii trebuia să dea totul, până şi ouă şi lână. Bineînțeles că unii se mai descurcau, dar era greu, greu într-adevăr. Ştiu că bătrâna casei mi-a spus că mâncarea de bază a fost - pâine cu prune.

Perioada postbelică

Floarea (1921), Uzdin

- S-a trăit greu de tot, n-a fost mâncare, în plus, era și datoria față de stat! Spre a plăti, s-a vândut din pământ, cine nu plătea, mergea la închisoare; și socrul meu a fost arestat, de aceea s-a vândut pământul. Țin minte că în vremea aceea o găină a scos optsprezece pui și o drăcuia soacră-mea că, iată, și-a găsit când să scoată atâția pui, pe care nu-i aveam cu ce-i hrăni! Atuncea socru-meu a propus să le dea mălai obținut în urma recoltării sfeclei de zahăr; am procedat astfel și au crescut puii. Pâine nu găseai să cumperi, nici făină.

Lia (1930), Nicolinț

- Nu îmi este cunoscut dacă învăţătorii au interzis elevilor să meargă la biserică, însă, cu timpul, această interdicţie a devenit o regulă nescrisă. Cât priveşte frecventarea bisericii de către cadrele didactice, acest fapt era considerat o încălcare gravă a disciplinei de către orice angajat în învăţământ. Se spunea că învăţătorul sau profesorul care ar fi manifestat sentimente religioase nu putea să facă educaţia tinerilor generaţii. Drept rezultat al acestei

ideologii, bisericile erau aproape pustii, aici nu se vedeau nici copii, nici intelectuali, nici măcar în zilele de sărbătoare.

Mărioara (1938), Uzdin

- Am mers în Pinţărăi cu colegele de clasă, pe vremea când asta n-a fost voie. Uneia dintre ele i-a trecut prin minte să mergem la profesorul nostru, dl. Aurel Oprea. D-lui era vecin cu alți doi profesori, ambii mari comuniști. Bietul om când ne-a văzut, nu știa cum să procedeze... În schimb, auzindu-ne ceilalți doi profesori, au ieșit în stradă și fuga! după noi. Unde să fugim, ce să facem, până la urmă – hai la doamna Elena Vrăneanț, care stătea după colț. Văzându-ne așa agitate, ne-a întrebat ce se întâmplă; când i-am spus, a zis să plecăm imediat, deoarece poate fi dată afară de la serviciu!

Naționalizarea

Ana (1944), Uzdin

- Am fost foarte mică, dar îmi amintesc când au venit să ia pământul. Tatăl meu, fiind din familie săracă, a venit în casa mamei, care era bogată. Şi noi am fost pe lista aceea de luat pământ, dar când au venit, tata le-a zis: „Puteţi să luaţi, nu am nimica, totul aparţine soţiei; eu doar lucrez pământul şi am fata asta.” Şi cumva, cumva, ne-au şters de pe listă.

Mărioara (1938), Uzdin

- Tatăl meu o fost cardiac, iar bunicul a vândut pământ şi a cumpărat trei sute de kilograme de porumb şi două sute de kilograme de grâu, să plătească datorie, să nu-l închidă pe tata. Am dus-o greu, dar a trecut.

Colonizarea

Livia (1933), Sărcia

- Eram mică, aveam doar unsprezece ani, dar îmi amintesc că îi auzeam cum strigă: - Oooooo! Am mers împreună cu alţi copii să vedem ce se întâmplă. Când colo, ce să vezi: coloniştii cântă şi dansează! Dar nu aveau lăutari, ci cântau cu vocea! Şi cântau de răsuna, căci aşa se cânta şi dansa în Herţegovina. Atunci, pentru a depăşi diferenţele de caracter şi obiceiuri, în sat s-a organizat o acţiune foarte bine concepută: a fost făcută o listă prin care s-a stabilit care familii de români şi sârbi vor întreţine relaţii de prietenie. Astfel fiecare familie de români din Sărcia trebuia să întreţină relaţii de prietenie cu o familie de sârbi colonizaţi în sat.

Atitudinea față de gen

Felicia (1945), Vladimirovaț

- Cred că nicăieri femeia nu e atât de fetişizată - haina, îmbrăcămintea - parcă e un lucru fiinţa aceea înăuntru! Am văzut cum arată o fată care se ducea duminica la joc. Ea trebuia să stea toată după-amiaza în picioare şi să se îmbrace, pentru că toate hainele acelea să fie măsurate cu centimetrul, să nu fie un falt mai mare sau mai lat decât celălalt, aşa că fetele, când intrau în joc, erau ca nişte păpuşi! De fapt, ele nu puteau să se demonstreze ca personalităţi de sub mormanul acela de haine, de fuste şi de catrinţele care trebuia să arate care sunt fete de măritat, care sunt fete logodite, care sunt în faţa nunţii şi care sunt neveste... Aproape ca şi când pui o ştampilă pe o vită!

Teodora (1953), Coștei

- Atâta timp cât eşti de decor şi la număr, e bine. Dar, în momentul în care m-am opus președintelui de partid, nu mai eram unul dintre membrii importanți. Am părăsit demonstrativ ședința Prezidiului atuncea când despre colega mea de partid ziceau: - Ce vrea ea, până ieri făcea cafele, iar acum se ocupă de politică! Aceeași atitudine o simțeam și în Parlament, mai ales la colegii din partidele opuse, care ziceau: - Soția mea e cinstită, stă în casă și are grijă de copii! Iar sintagma „cap de femeie" era inevitabilă în comunicare!

Considerații finale

Deși plasate în același cadru geografic din care provin și căruia îi aparțin, în înregistrările realizate detectăm și asemănări, dar și divergențe semnificative. În pofida acestui fapt, se impune concluzia că aceste confesiuni sunt mărturii ale vremii şi comunității căreia acelea care le povestesc aparțin, sub orice formă și în orice context - istoric, cultural, social și ca valoare.

Având în vedere că cercetările pe acest subiect nu sunt numeroase, sperăm ca datele despre româncele din Voivodina, precum şi experiența lor, să servească drept bază pentru o cercetare sistematică și continuă în acest domeniu. La fel, considerăm că materialul colectat deschide și oferă noi posibilități de cercetare în domeniul istoriei contemporane, antropologiei și sociologiei.

Bibliografie:

Baba, Ioan. 1999. *Lexiconul artiştilor plastici români contemporani din Iugoslavia*, vol. I. Novi Sad: Lumina.

Blagojević, Marina. 2008. *Seoske ženske organizacije u Vojvodini*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.

Bordeianu, Cătălin, Baba, Ioan. 1998. *Antologia literaturii şi artei din comunităţile româneşti, vol. I. Banatul Iugoslav*. Iaşi: Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română.

Dărăbuș, Carmen. 2011. *Laura SPĂRIOSU, Svenka SAVIĆ, Životne priče žena u Vojvodini. Rumunke (1921–1974), Novi Sad, Futura Publikacije, 2011, 180 p*, în „Philologica Jassyensia", VII, 2 (14), p. 427.

Roşu, Costa. 1998. *Lexiconul jurnalisticii româneşti din Serbia*. Panciova: Libertatea.

Spariosu, Laura, Savić, Svenka. 2011. *Životne priče žena u Vojvodini. Rumunke (1921-1974)*. Novi Sad: Udruženje građana Ženske studije i straživanja – Futura publikacije.

Călin TIMOC
(Muzeul Național al Banatului, Timişoara)

Fondatorul Muzeului orăşenesc din Reșița, profesorul Octavian Răuț

Abstract: (Reşița City Museum founder, the Professor Octavian Răuț). The beginnings of the historical and archaeological research in the area of Banat Mountains are closely linked to the name of Octavian Răuț. The teacher was a passionate and self-taught researcher of the land, showing solid knowledge of local traditions and legends, any of the regional languages (Romanian, Hungarian, German and Serbian). Characterized by an encyclopedic spirit, pursuing an assiduous correspondence with prominent academics and researchers of Banat, he managed to establish more valuable collaborations for his studies.
Having a complex training and a formidable inclination towards new sciences which were emerging at that time such as archeology ant toponimy, Octavian Răuț was appointed to coordinate the work of the Museum's Founding Committee in Resita city, the main objective being to save the local industrial heritage, of over 150 years. He was also appointed to be the first director of the Banat Mountain Museum and he initiated the first systematic archaeological research in the county, at Berzovia and Ramna, the sites being set up in collaboration with Marius Moga of the Banat Museum in Timişoara. However, the most valuable cooperation resulted from an association with Vasile C. Ioniță. Together they would provide the first major study related to the toponimy of the Banat Mountain Area, the book getting materialized due to thorough research of administrative cadastral Habsburg and Austro-Hungarian maps.

Keywords: toponymy, field research, Banat Mountain, collaboration, museum

Rezumat: Începuturile cercetărilor istorice și arheologice din arealul Banatului Montan sunt strâns legate de numele lui Octavian Răuț. De formație învățător, el a fost un pasionat și autodidact cercetător de teren, bun cunoscător al tradițiilor și legendelor locale, nefiindu-i necunoscute niciuna din limbile regionale (româna, maghiara, germana și sârba). Spirit enciclopedist a purtat o corespondența asiduă cu academicieni și cercetători importanți ai Banatului, reușind să lege multe colaborări valoroase pentru studiile sale.
Având o pregătire complexă și o deschidere formidabilă pentru științele noi care se impuneau la vremea respectivă precum arheologia și toponimia, Octavian Răuț este ales să coordoneze activitatea Comitetului de înființare a Muzeului orășenesc la Reșița, obiectivul principal fiind salvarea patrimoniului industrial de aici, vechi de peste 150 de ani. Tot el a fost numit primul director al Muzeului Banatului Montan și a inițiat primele cercetări arheologice sistematice din județ, la Berzovia și Ramna, șantiere realizate în colaborare cu Marius Moga de la Muzeul Banatului din Timișoara. Cea mai valoroasă colaborare însă a fost fructificată cu Vasile C. Ioniță. Împreună ei vor oferi un prim studiu important legat de toponimia Banatului Montan, carte concretizată prin cercetarea minuțioasă a hărților cadastrale și administrative habsburgice și austro-ungare.

Cuvinte-cheie: toponimie, cercetare de teren, Banatul Montan, colaborări, muzeu

Spațiul multicultural al Banatului a adus în prim planul cercetării științifice nu doar probleme interesante de studiat, ci și oameni atașați meseriei, înzestrați cu o capacitate de muncă și de înțelegere a fenomenelor istorice ieşită din comun. Un astfel de om a fost Octavian Răuț, care poate fi considerat printre altele unul din pionerii arheologiei româneşti și unul din promotorii studiului interdisciplinar al istoriei. De formație dascăl-geograf, pasionat cartograf, bun cunoscător al graiurilor româneşti bănățene și a limbilor: franceză, germană, sârbă și maghiară, numismat-colecționar și bun paleograf, el a putut prin deschiderea sa intelectuală să abordeze teme de cercetare greu accesibile altor specialişti și a

influențat în mod benefic destinele unor tineri cercetători, care la vremea respectivă au găsit în profesorul Răuț un sprijin și un colaborator de nădejde. Unii dintre ei sunt azi nume importante în lumea științifică românească precum: dialectologul Vasile Ioniță sau arheologii Gheorghe Lazarovici, Ovidiu Bozu și Adriana Oprinescu[1].

Însă, contribuția cea mai importantă credem noi a avut-o Octavian Răuț la crearea Muzeului orășenesc din Reșița, instituție ce va evolua în următoarele decenii devenind azi bine-cunoscutul Muzeu Județean al Banatului Montan Reșița[2].

Mărturiile celor care au cunoscut anii de început ai muzeografiei bănățene precum și documentele din bogatul fond de arhivă „Octavian Răuț", aflat azi depozitat la Caransebeș[3], vin să întregească cu informații prețioase felul în care s-a implicat, dascălul din Tirol (localitatea unde activa ca dascăl titular) în alcătuirea și îmbogățirea colecțiilor ce vor sta la baza viitorului Muzeu orășenesc din Reșița.

Născut în 1922 în Banat şi terminând facultatea la Cluj (3 specializări: geologie, geografie şi istorie), unde a şi rămas pentru o scurtă perioadă de timp asistent la specializarea Geologie-Geografie, Octavian Răuț, prin pregătirea sa profesională reprezenta o autoritate în județ[4], așa se explică de ce a fost numit încă de la început (anul 1957), *Președintele Comitetului pentru înființarea muzeului orășenesc*[5]. Contemporan fiind cu academicienii, Constantin Daicoviciu şi Alexandru Borza, de a căror prietenie şi sprijin colegial s-a bucurat, profesorul Răuț a putut lua într-un timp relativ scurt măsurile ce se cuveneau pentru fondarea Muzeului orășenesc Reșița, fiind *de facto* chiar primul director a proaspetei înființate instituții de cultură[6].

Cariera sa profesională în domeniul muzeografiei debutează la începutul anilor 60, ai secolului XX, când din poziția de dascăl şi director de casă de cultură din Tirol, dar şi pentru că era un bun cunoscător al regiunii este chemat de acad. Constantin Daicoviciu, să-l sprijine pe Marius Moga, pe atunci director al Muzeului Banatului Timişoara în efectuarea câtorva săpături arheologice importante, la Berzovia şi Ramna, materialul rezultat urmând conform înțelegerii să alcătuiască un prim fond de colecție arheologică pentru viitorul muzeu raional, care se prefigura a se edifica la Reșița. Atunci, în două campanii arheologice, din anii 1961 – 1962, în care elevii coordonați de dascălul de geografie Octavian Răuț au dus greul lucrărilor, au fost sondate arheologic: castrul legionar de la Berzovia şi o aşezare rurală în localitatea învecinată Ramna, unde la decopertare au fost identificate vestigii de epocă romană: 4 cuptoare pentru ars ceramică şi o interesantă *villa rustica*[7].

Energia și pasiunea care îl caracterizau pe Octavian Răuț a făcut ca într-un scurt timp cât a fost el director al Muzeului Orășenesc Reșița să strângă din cercetări de teren şi din donații de la oameni pasionați de trecutul Banatului, peste 6000 de piese[8]. Măsurile luate pentru strângerea lor au fost următoarele:

[1] Gh. Lazarovici, *Octavian Răuț (1922-1994) - necrolog*, în ActaMN 34 / 1, 1994, p. 617-618.
[2]http://www.muzeulbanatuluimontan.ro/index.php/istoric-o-ro
[3]http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/2013/1278%202013%20Bun%20SJAN%20CS%20Tabel%20date%20in%20cercetare.pdf (poziția nr. 294)
[4] N. Bocşan, *Mesaj aniversar*, în Banatica 15/1, 2000, p. 9.
[5] D. Țeicu, *Muzeul Banatului Montan*, în Banatica 15/1, 2000, p. 5-6.
[6] *Ibidem*, p. 6.
[7] Fl. Medeleț, *Contribuții la istoria începuturilor Muzeului din Reșița*, în Banatica 15/1, 2000, p. 14.
[8] Țeicu, *op.cit*., p. 5-6.

- Apel către cetățenii Reșiței și a Banatului Montan să doneze obiecte vechi pentru alcătuirea muzeului;
- Efectuarea de cercetări arheologice în mai multe situri, din epoci diferite, pentru a dezvolta patrimoniul viitorului muzeu;
- Căutarea cu ajutorul Consiliului Local Reșița a unui sediu optim pentru viitorul muzeu;
- Organizarea de evenimente culturale (expoziții, conferințe, mese rotunde etc.) pentru a sensibiliza opinia publica asupra importanței unei astfel de instituții de cultură în viața urbană a Reșiței;
- Căutarea de colaboratori, specialiști pentru a crea un nucleu de angajați competenți ai viitoarei instituții.

Profesorul Octavian Răuț era o figură foarte prezentă la periodicele sesiuni de comunicări științifice ale muzeelor. Comunicările sale pe diverse teme de numismatică, arheologie sau istorie locală se remarcau adesea prin bogatul material bibliografic pe care se sprijineau, prin structura și analiza materialului prezentat, din care nu lipseau informațiile inedite, multe din ele culese din teren chiar de domnia sa.

De departe cea mai strălucită colaborare a avut-o cu specialistul lingvist și dialectolog Vasile Ioniță, alături de care a reușit să finalizeze, bazându-se în mare măsură pe ridicările topografice habsburgice de secol XVIII și XIX, importanta lucrare monografică dedicată toponimelor vechi din Banat[9], care s-a bucurat de o mare căutare între filologi, lingviști, istorici și geografi ai Banatului.

Toate aceste realizări s-au făcut cu mari eforturi ținând cont de epoca în care a profesat Octavian Răuț, deloc deschisă izvoarelor documentare străine și mai ales datorită originii sale nesănătoase, de intelectual-burghez. Imediat după înființarea muzeului este înlăturat din funcția de director de cadrele de partid și se vede nevoit să se întoarcă la postul său de dascăl în satul Tirol, unde în 1978 își ia gradul II, dovedind că este un profesor cu reale aptitudini pedagogice[10].

Ostracizarea sa vine și ca urmare a poziției ferme, pe care a luat-o în public împotriva poluării atmosferei orașului Reșița de către combinatul siderurgic, care în epoca comunistă, multilateral dezvoltată, în graba îndeplinirii planului cincinal recurgea la tehnologii ieftine, dar învechite de exploatare și care otrăveau sistematic prin gazele ce le emanau aerul cartierelor muncitorești, punând în pericol sănătatea cetățenilor.

Marginalizarea sa nu l-a afectat ca și cercetător și specialist al istoriei și geografiei Banatului fiind prezent și activ la întrunirile specialiștilor din muzeul reșițean și publicând în continuare studii și cercetări. Dovadă a aprecierii sale stau (în fondul său personal de corespondență) scrisorile primite de la diverse personalități din mediul universitar românesc și din străinătate, prin care i se cere sfatul în diverse probleme de documentare și toponimie bănățeană: Nicolae Bocșan, I. Borcilă, M. Bora, Vasile Ciofu, I. Betissch și dr. Radomi Pleiner din Praga.

Moartea sa prematură, în primăvara anului 1994 a lăsat un imens gol în cercetarea istoriei bănățene și a fost mult timp plânsă de prietenii și colaboratorii săi[11], tocmai pentru că a fost un prieten și un colaborator adevărat, un enciclopedist și un om deschis idelor novatoare și interdisciplinarității.

[9] Octavian Răuț, Vasile Ioniță, *Studii și cercetări de istorie și toponimie*, Reșița, 1974.
[10] M. Odăgescu, *Activitatea lui Octavian Răuț*, Timișoara, 2010, (lucrare de licență) p. 12 (ms).
[11] Gh. Lazarovici, *op.cit.*, p. p. 617-618.

CICCRE IV / 2015

Teatru și Muzică

Theatre and Music

Mădălina GHIȚESCU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Teatrul portabil în spațiul european

Abstract: **(Portable Theatre in the European Context).** Portable Theatre in the European Context aims to highlight a form of independent theatre, created by a group of young actors who want to create theatrical projects with social implications. These projects, with and for young people, should enjoy everybody, performers and the public, as they are performed in unconventional spaces, pointing out that the cultural manifestation of theatrical type may take place anywhere and anytime. Thus the act of creation reaches also the underprivileged masses with the aim to form cultural aesthetic taste through theatrical means. Also, by birth of the Portable Theatre we deal with an increasing diversity of new, non-traditional theatrical forms of expression in Romania, with potential expansion towards Europe.

Keywords: portability, independent theatre, intervention, social, diversity.

Rezumat: "Teatrul Portabil în context european" își propune să scoată în evidență o formă teatrală independentă, de nișă, creată de un grup de tineri actori care şi-au propus să creeze proiecte teatrale cu implicație socială cu și pentru tineri, proiecte de care să se bucure împreună cu publicul, desfășurate în spații neconvenționale, arătând că manifestarea culturală de tip teatral se poate desfășura oriunde și oricând, coborând actul creației și către masele defavorizate pentru a forma gustul cultural estetic, teatral. De asemenea, prin naşterea Teatrului Portabil avem de-a face cu creşterea diversității în plan teatral, în România, cu potențial de extindere către Europa, prin alte forme teatrale decât cele de tip festival.

Cuvinte-cheie: portabilitate, teatru independent, intervenție, social, diversitate.

Într-un spațiu teatral bine definit ca cel european, spațiul teatral din România are o influență minimă, dar importantă în context. Deși se dezvoltă foarte lent, având o axă nu tot timpul longitudinal ascendentă, ci mai degrabă cu oscilații mari între ascendent și descendent, cu desen frânt, este totuși de remarcat că se dezvoltă, având în vedere schimbările majore la care a fost supus de-a lungul timpului precum şi a barierelor întâmpinate de o limbă nevorbită internațional. Aflat destul de mult timp sub influența instituționalizării teatrale, ceea ce i-a conferit stabilitate şi durabilitate, suferă în prezent de lipsa diversității formelor de expresie, care de-abia începând cu anul 2003 au început să se contureze prin apariția formelor de teatru independente, mișcarea Dramacum, Teatrul Act, Teatrul Luni de la Green Hours, Centrul Național al Dansului în București și ColectivA, Fabrica de Pensule la Cluj, Teatrul de Curte și Garaj Auăleu, Scârț, Loc Lejer de la Timișoara. Dar oricât de multe locații de acest gen am enumera, diversitatea manifestării teatrale este totuși insuficientă.

În acest context, apariția unei forme teatrale de tip independent precum Teatrul Portabil nu poate fi decât de bun augur pentru manifestările de nișă, așa cum pot fi considerate manifestările teatrale independente.

Ca şi concept, „teatrul portabil" ilustrează o necesitate tot mai evidentă în spaţiul cultural românesc, spaţiu care se dovedeşte, pe zi ce trece, tot mai indiferent la calitatea actelor sale şi la *feedback*-ul lor.

Omul contemporan nu îşi manifestă doar indiferenţa în faţa unui act cultural, cât - cel mai ades – îşi dovedeşte lipsa de opțiune artistică printr-un comportament tot mai abulic. Obişnuit să recepteze realitatea şi calitatea prin intermediul ecranelor, reacţia sa instinctuală este aceea de a ocoli comunicarea directă, personală, reală, autentică - Dialogul- participarea şi implicarea unui act artistic de tip teatral. Or teatrul, artă ce exprimă comuniunea ne-mediată, începe să piardă teren în faţa filmului, a televiziunii şi a internet-ului. În acest context, Teatrul Portabil este o formă de teatru, sperăm că în viitor nu singura, care îşi propune să meargă la şi printre spectatori şi care caută să re-formeze gustul şi dorinţa pentru participarea directă la un act teatral autentic.

Compania particulară intitulată *Teatrul Portabil* a fost înfiinţată în anul 2004 de către regizorul Mihai Lungeanu, care a propus şi promovat acest concept ca o variantă distinctă, utilă şi necesară de abordare a fenomenului teatrului independent, validată prin reuşite pe plan naţional, cât şi internaţional prin premiere, participări la festivaluri şi colaborări. Dorind să continue, să dezvolte şi să diversifice experienţele asumate, *Asociaţia Culturală Teatrul Portabil* s-a născut zece ani mai târziu, ca răspuns profesional şi uman dat de patru actori tineri, independenţi, iniţiativei regizorului Mihai Lungeanu, în contextul unei dorinţe fireşti de a se opune opintelilor sistemului şi de a-și manifesta influența artistică într-un domeniu din ce în ce mai concurenţial, dar din ce în ce mai puţin competitiv, din ce în ce mai lipsit de şanse reale, din ce în ce mai neglijat atât de cei responsabili, cât şi de cei care ar trebui să devină beneficiari.

Ideea de *Portabil* înseamnă adaptabil, deplasabil, acomodabil, „uşor de purtat”, atât în sensul fiabilităţii spectacolelor, prin capacitatea lor de adaptare la orice spaţiu cu potenţe teatrale, cât şi în sensul de spectacole concepute anume pentru a fi oricînd *prét-a-porter*, ”gata de purtat”. Spre deosebire de un spectacol *haute-couture*, să zicem, care se adresează unui public iniţiat, bun cunoscător şi frecvent consumator de teatru, un spectacol *portabil* este orientat cu precădere spre consumatorul neutru, obişnuit, auditoriu care îşi doreşte doar un mijloc de divertisment, spre un non-consumator, atrăgându-l mai ales prin calitatea ofertei de tip „valoare mare într-un pachet mic”, parafrazând un binecunoscut slogan de marketing. Şi tot în termeni de marketing putem spune că publicul - ţintă al Teatrului Portabil este reprezentat tocmai de spectatorii care nu au acces permanent la actul de cultură, care nu au fost educaţi spre căutarea lui, *pre-* şi *post*-adolescenţi sau cu un gust estetic deviat de numeroasele oferte de produse de slabă calitate artistică.

Numele continuă semnificaţia creativă a titulaturii propuse de Mihai Lungeanu, iar logo-ul este rezultatul creaţiei spontane a graficianului, colaborator al Teatrului Portabil, Răzvan Jălea.

În cadrul Teatrului Portabil activează nouă actori, colegi de facultate, cu *background*-uri actoriceşti extrem de diferite, ceea ce a dus la constituirea unei echipe foarte complexe. Pe lângă munca ,,actorului cu sine însuşi”, fiecare dintre „fondatori” şi-a asumat şi câte un rol administrativ în cadrul echipei, luând naştere un director artistic, un director administrativ, un director de programe şi un director de logistică, „funcţii” care implică responsabilitatea luării deciziilor privind atât organizarea reprezentaţiilor, a turneelor şi a deplasărilor, cât şi negocierile locațiilor, propunerile de proiecte, pe lângă responsabilitatea executării lor, acoperind tot ceea ce ţine de munca de PR, întocmire de proiecte, aplicare pentru fonduri. Membrii, actori-fondatori, îşi asumă şi partea de grafică, când aceasta nu depășește cunoștințele unui actor devenit grafician.

Ideea de ,,teatru portabil" se regăseşte nu doar în produsul finit, ci şi în modul de lucru. Platforma de construcţie la un proiect de teatru portabil este în întregime…portabilă, un mod elegant de a transforma adversităţile în stil şi tehnică de lucru. Ne-beneficiind de spaţiul necesar desfăşurării unor activităţi cotidiene, găsirea unui loc care să găzduiască repetiţiile, atelierele sau cursurile reprezintă tot timpul o provocare. Când apare în plan o nouă premieră, membrii stabilesc o colaborare cu un "spaţiu", căruia îi solicită şi găzduirea unui număr minim de repetiţii. Cum, în general, formele de teatru independent se manifestă mai ales în localuri de consum, riscul de a nu putea repeta deloc în spaţiul respectiv apare frecvent şi atunci întreg procesul de construcţie a spectacolului se sprijină doar pe ingeniozitate, spontaneitate şi maleabilitate. Construcţia spectacolelor seamănă de cele mai multe ori cu un "spaţiu" care îmbină caracteristicile cortului nomad cu structura modernă, rotativă, sprijinită pe rulmenți.

Ceea ce propune Teatrul Portabil inedit este *conceptul* care îi uneşte, ca un cod al onoarei şi care a devenit mai mult decât un dat profesional, ajungând să fie un mod de viaţă. Unicitatea Teatrului Portabil se regăseşte în echipa sa, cei patru membri fondatori şi regizorul Mihai Lungeanu, formând cinci puncte cardinale, între aceste puncte cardinale şi energetice existând un raport de egalitate, de echilibru perfect al forţelor, impenetrabil, care face ca nucleul să fie mobil şi adaptabil. În jurul acestui nucleu s-au adunat alţi tineri artişti dramatici, *freelance*-ri care şi-au dorit să împărtăşească experienţele echipei fondatoare precum şi mulţi spectatori, care urmăresc constant activitatea echipei teatrale şi care au devenit susţinători ai fenomenului. *Feedback* –ul lor susţine modul de a comunica al echipei teatrului.

Începând cu anul 2016, Teatrul Portabil își propune să iniţieze proiecte de colaborare cu diaspora românească şi să trans-porteze Teatrul Portabil peste graniţele geografice ale României.

Alexander Hausvater spunea, într-un interviu recent, despre decăderea teatrului românesc, care nu este reformat, despre lipsa de personalitate şi specific, atât a teatrelor, cât şi a sezoanelor teatrale şi îşi punea mari speranţe în teatrul independent, care, după părerea sa, nu este suficient încurajat şi susţinut.

De asemeni, Mihai Mănuţiu vorbea despre ,,frustrări convertite în tendinţe". Se remarcă justeţea opiniilor ca o analiză a tendinţelor teatrului actual. Astfel, putem constata că sistemul e dereglat încă din perioada de şcolire a tânărului viitor om de teatru. Sunt prea mulţi absolvenţi pentru ceea ce poate oferi piața muncii din domeniul artistic și prea puțini profesori. Sunt prea mulți absolvenți și prea puține ore de curs. Se fac prea puține ateliere, *wokshop*-uri internaționale sau schimburi de experiență. Sunt prea mulți absolvenți care hrănesc ecranele mediatice prin telenovele, sitcomuri, reclame, clipuri, în condiții contractuale umilitoare și pe sume derizorii (dat fiind că s-a instituit, deja, practica de a prefera actorii amatori în locul celor profesioniști, pentru că sunt plătiți mai puțin). Sunt prea mulți absolvenți care practică teatrul independent nu din spirit de avangardă, de cercetare sau de libertate, ci din simpla necesitate. Dacă la toate acestea se adaugă şi indiferența publicului, sau gustul alterat al acestuia, ajungem la răspunsuri care pot descuraja un viitor absolvent. Acești "prea mulți" absolvenți, atât de evident lipsiţi de mijloace şi de orizont, sunt cei care ar trebui, pe parcursul dezvoltării lor, să schimbe macazurile (etaloanele, valorile, criteriile) și să dea naștere tendințelor novatoare. Acești absolvenți sunt cei care ar trebui, cu tenacitate, să descopere şi să pună în evidenţă noi drumuri, dar se trezesc în mijlocul unei păduri defrișate, de unde lemnul a fost deja exportat ilegal. În acest climat arid, scopul Teatrului Portabil este acela de a planta semințe.

Importanța Teatrului Portabil în context european o dă manifestarea originală, în contextul teatral românesc actual, care a pierdut impulsul manifestărilor de avangardă care

păreau să reformeze teatrul și să creeze noi trenduri după Revoluție... cât şi ca o expresie distinctă a artei teatrale universale, dorinţa de a explora ineditul condiţiilor reale, prin cât mai multe colaborări cu spectatorii care trăiesc în diasporă şi prin participări frecvente la festivaluri de teatru independent, precum şi prin specificitatea mijloacelor abordate fiind prin urmare util, şi necesar în context european, unde, prin certa calitate a rezultatelor, ar putea contribui, într-o mai mare măsură, la identitatea teatrală românească în fața Europei, prin spectacole care să poarte o amprentă profund românească (gândire, simţire, trăire, atitudine, credinţă) dublate (jucate) în limbi de circulație europeană.

Textul clasic rămâne una dintre preocupările de bază ale Teatrului Portabil. Primul spectacol care s-a născut din munca echipei teatrului a fost o adaptare modernă a textului *Slugă la doi stăpâni*, de Carlo Goldoni, (într-o variantă realizată de doi actori români stabiliţi în Italia), intitulată după adaptare, *Şomer la doi patroni.* Apoi, au urmat texte de Dumitru Solomon şi Teodor Mazilu. Citând una dintre actrițele membre-fondatoare ale Teatrului Portabil, Raluca Grumăzescu, aflăm că pentru echipa teatrului:

> „E important să introducem în repertoriul teatrului cât mai multe texte bune, de factură clasică, pe care să le oferim publicului, în montări moderne, dar lipsite de vulgaritate sau de «originalitate» impusă cu price preţ. Ne propunem să lucrăm şi pe textele autorilor universali, ca Shakespeare sau Cehov, atât pentru bucuria şi împlinirea noastră, ca actori, cât și pentru bucuria şi mulţumirea publicului. Asta nu înseamnă că neglijăm textele moderne, care propun atitudini de frondă sau soluţii de avangardă. Din fericire, avem deja câteva texte de acest gen, foarte interesante, în vizorul proiectelor viitoare”[1].

Spectacolul prin care Asociația Culturală Teatrul Portabil a lansat conceptul de „teatru portabil” se numeşte chiar *Textul, înainte de toate*, una din piesele dramaturgului Doru Moțoc. Întotdeauna, în procesul de lucru, se porneşte de la text, printr-o analiză cât mai atentă a acestuia și prin căutarea și descoperirea sensurilor, valorilor și nuanțelor fiecărui cuvânt.

> “Fără să sune prea pompos, ne propunem să ajungem la *esența* cuvântului și la o rostire clară, care să descătuşeze energiile ascunse, creatoare, pornind cu *La început a fost Cuvântul…*”[2].

Primele repetiții sunt sub formă de lecturi atent orchestrate, actorii având o experiență bogată de spectacole-lectură, gen teatral care se dezvoltă din ce în ce mai mult ca o formă de spectacol în sine, având propria specificitate.

> “Ne place să lucrăm așa, pentru că ne-am săturat de excesele de„mă” şi „bă” pe scenă şi de incontrolabilele referiri impudice, cât şi pentru că publicului trebuie să i se prezinte şi un alt mod de a vorbi (de a comunica, de a se exprima) diferit de cel telegrafic, prescurtat, digitalizat, instituit în vorbirea curentă, vulgarizată şi neologizată peste măsură. Avem o relație specială cu dramaturgia lui Matei Vișniec, care deși este socotit atât dramaturg român cât şi francez, a depăşit de mult graniţele culturale şi s-a instalat, cu autoritatea valorii, în peisajul teatral universal. Ne preocupă şi ne inspiră ineditul abordărilor pe care le propune creatorilor de spectacol, ceea ce ne provoacă la un impact creator prin textele sale”[3].

Teatrul Portabil funcționează, din punct de vedere administrativ, ca un ONG, fiind dependent, așadar, de susţinere financiară: de sponsorizări, de finanțări, de accesul la fondurile culturale. Problemele întâmpinate sunt aceleași ca în întreg teatru independent și ar putea fi

[1] Raluca Grumăzescu, www.facebook.com/teatrulportabil
[2] *Idem.*
[3] Sebastian Vâlcea, www.facebook.com/teatrulportabil

ameliorate, dacă nu rezolvate, printr-o mai mare atenție acordată fenomenului de către cei responsabili, prin atitudinea deschisă a autorităților cu privire la spațiile neconvenționale, lăsate în paragină care ar putea fi oferite ca spații de joc și de repetiții, prin organizarea de cât mai multe confruntări naţionale şi festivaluri dedicate tuturor formelor de teatru independent, de nișă, experimental, social, prin deschiderea oferită de instituțiile abilitate la accesarea fondurilor europene pentru cultură, prin finanțarea oferită de instituțiile culturale a mai multor programe profesionale dedicate tinerilor creatori de teatru, şcolarizaţi dar neutilizaţi.

Actorii Teatrului Portabil urmează să inițieze o colaborare în Germania, să joace o serie de spectacole pentru comunitatea de români aflată în diaspora. Pe plan local vor derula un proiect de teatru pentru comunitățile lipsite de acces la cultură (sate, mici localități, comune), propunându-și să cerceteze, să descopere și să scoată în prim-plan problemele cu care se confruntă aceste comunități și a le reda într-un mod, teatral, artistic.

Teatrul Portabil este implicat în programul ,,Dă-ți pasiunea mai departe", alături de cei de la ONG-ul "Ajungem Mari", proiect câștigător al premiului "Cel mai bun program educațional" în cadrul "Galei Naționale a Voluntariatului". În cadrul acestui program, Teatrul Portabil a susținut ateliere de lucru pentru copiii din centrul de plasament Casa Noastră din București.

De asemenea, în România își propun realizarea unor spectacole de teatru cu impact social pentru copii, inițierea unor ateliere și *workshop*-uri pe care își doresc să le înainteze ca proiect în desfășurare Direcțiilor Pentru Protecția Copilului în centrele de plasament din zonele defavorizate ca intervenție socială prin cultură. Prin teatrul social, experiența de lucru cu copii proveniți din medii defavorizate i-a inspirat să producă spectacole cu și pentru copii, de aceea pentru viitor își propun un spectacol pe tema copiilor care cresc singuri datorită părinților plecați la muncă în străinătate, un text cu impact social puternic atât în plan social românesc, cât și poate, internațional.

Teatrul Portabil a participat, ca şi invitat, în cadrul următoarelor festivaluri de profil: Student Fest - Timişoara 2014 şi 2015, Ariel InterFest - Râmnicu-Vâlcea 2014, Filmul de Piatra - Piatra-Neamţ 2014, Festivalul Internaţional ,,Grigore Vasiliu Birlic" – Fălticeni 2014.

Jurnalul de călătorie al Teatrului Portabil cuprinde deja 3 turnee, în localităţile: Timişoara, Lugoj, Caransebeş, Făget, Reşiţa, Cluj-Napoca, Piatra-Neamţ, Fălticeni, Suceava, Iaşi.

Membru onorific : Mihai Lungeanu.

Membri fondatori : Claudia-Laurenția Drăgan, Raluca Grumăzescu, Cristian Dionise, Sebastian Vâlcea.

Membrii simpatizanți permanenți: Rareș Zimbran, Oana Burcescu, Ioana Picoș, Lavinia Alexandru, Laura Manea (actori), Răzvan Jelea (grafician).

Bibliografie:

www.facebook.com/teatrulportabil
www.iqool.ro/teatrul-portabil-teatru-imprevizibil-neconventional-dar-nu-comercial/
www.dragosnsavu.ro/textul-arta-simplitatea-inainte-de-toate/
www.radioromaniacultural.ro/o_comedie_intr_o_parte_textul_inainte_de_toate_la_teatrul_portabil-29356
www.agerpres.ro/cultura/2014/06/01/interviu-regizorul-alexander-hausvater-teatrul-este-un-laborator-al-conduitei-umane-11-09-47
www.9am.ro/stiri-revista-presei/2005-06-28/vad-frustrari-convertite-in-tendinte.html

Eleonora RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Peca Ştefan – experiment de teatru interactiv

Abstract: (Peca Ştefan's Interactive Theatrical Experiment). The research-play *The Clock Is Ticking. 60 Minutes Older* of the Romanian playwright Peca Ștefan, integrated in the so called two-year project "*The Art of Age!(i)ng*", ended with its presentation at the 1st European Theatre and Science Festival in Timișoara (16–19 April 2015). The aim of the creative research was to question the ways in which people "age" but also to underline the importance of the theatre as a forum where essential actual questions are put on stage in form of a debate between plawright, stage director, actors and audience.
Peca Ștefan's intensive investigative research, consisting in interviews with people from two cities, Timișoara and Karlsruhe, both being linked as partner-cities on political, social and cultural level, resulted in an interactive theatrical experiment, interpreted by a mixed cast of two theatres (Teatrul Național Timișoara and Baadisches Staatstheater Karlsruhe) in Romanian, German and English language. An interactive comedy featuring four actors, two German and two Romanian performers, inquire through unexpected dialogue, spoken and sung parts diverse actual questions. Nine self-contained scenes of the written text wait to be interpreted by the four protagonists, while the audience is asked from the beginning to vote which scene to be played, and thus generates the flow of the performance. Three questions with three multiple-choice answers determine the structure of the interactive theatrical experiment. Thus the audience becomes a co-participant in the process of consuming 60 minutes of life - a perishable meditation on life, time passing and especially ageing.

Keywords: Peca Ștefan, interactive theatrical experiment, creative research, debate on aging

Rezumat: Piesa de teatru *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân* a dramaturgului român Peca Ştefan reprezintă o parte din proiectul *The Art of Ageing* (Arta de-a îmbătrâni), care s-a derulat pe o perioadă de doi ani de zile, finalizat prin prezentarea la Primul Festival European de Teatru şi Cercetare din Timişoara (16–19 aprilie 2015). Scopul principal al cercetării creative a fost de a chestiona modalitățile de «îmbătrânire» ale populației, pe lângă dorința de a sublinia importanța teatrului ca forum în cadrul căruia sunt tematizate aspecte și probleme actuale, prezente pe scenele teatrelor într-o dezbatere colectivă între dramaturg, regizor, actor și public.
Cercetarea intensă intreprinsă de Peca Ştefan, constând în interviuri cu persoane din două oraşe, Timişoara şi Karlsruhe, înfrățite printr-un parteneriat la nivel politic, social şi cultural, s-a materializat într-un experiment teatral, pus în scenă de un ansamblu mixt, reprezentat de două teatre (Teatrul Național Timișoara și Baadisches Staatstheater Karlsruhe) în limba română, germană și parțial engleză. O comedie interactivă, interpretată de patru actori, doi români și doi germani, chestionează prin dialog neașteptat, părți vorbite și cântate diverse aspecte ale vieții actuale. Nouă scene independente ale textului dramatic așteaptă să prindă viață prin interpretarea celor patru protagoniști, în timp ce publicul este invitat de la bunul început al spectacolului să voteze scena care să fie interpretată, generând în acest fel desfășurarea evenimentului teatral. Trei întrebări cu trei răspunsuri posibile determină astfel structura experimentului de teatru interactiv. Publicul devine co-participant în procesul de consumare ale celor 60 de minute de existență, anunțate prin titlul piesei - de fapt o meditație asupra vieții, a trecerii timpului și în special asupra îmbătrânirii.

Cuvinte-cheie: Peca Ștefan, teatru interactiv, experiment, cercetare creativă, dezbatere despre îmbătrânire

1. *The Art of Ageing* – proiect / festival de teatru și știință

The Art of Ageing este primul festival de teatru şi ştiinţă organizat de European Theatre Convention, una dintre cele mai extinse reţele de teatre de stat din Europa. Teatrul Naţional din Timişoara, membru al acestei convenţii din 2010, a participat la proiectul internaţional bazat pe anul european 2012, anul îmbătrânirii, perioadă în care au avut loc

diverse aplicaţii pe această temă. Proiectul include un program teatral în egală măsură academic şi creativ; dincolo de dimensiunea sa culturală şi socială, care se concretizează în acțiuni comune între teatre, el facilitează înţelegerea reciprocă între artiştii din instituţiile publice participante, schimbul intercultural de cunoştinţe, dar şi exersarea în sistem colaborativ de noi forme de experiențe teatrale. Scopul este de a încuraja dialogul interactiv şi solidaritatea între generaţii, precum şi de a forma noi perspective artistice, estetice şi interculturale prin intermediul teatrului.

Primul festival european care are ca obiect reunirea științei și a teatrului, *The Art of Ageing*, a fost organizat la Timișoara (16–19 aprilie 2015), constituind nucleul FEST-FDR în anul 2015. Realizarea festivalului cu temă impusă demonstrează în mod vădit că cercetarea științifică are nevoie de teatru ca mijloc activ de problematizare, investigare şi diseminare a rezultatelor obținute prin anchetă, interviu, analiză. Astfel, se poate constata că direcția teatrului contemporan conduce înspre armonizarea dintre teorie și practică, dintre știință, filosofie și teatru, o estetică care reunește deopotrivă un scop educativ, civilizator şi cultural. Teatrul contemporan nu mai este pur estetic, ci o conlucrare a artelor spectacolului, având la bază o cercetare de ordin științifico-filosofic, devenind astfel un mijloc viabil de investigație și dezbatere, punând întrebări și sugerând posibile răspunsuri.

Aceste premise stau la baza proiectului concretizat prin festivalul de teatru şi de știință, desfășurat la Timișoara, în colaborare cu Theater und Orchester Heidelberg (Germania), Gavella Drama Theatre (Zagreb, Croaţia), Deutsches Theater (Berlin, Germania), Staatstheater Braunschweig (Germania), Teatrul Naţional Craiova, Baadisches Staatstheater Karlsruhe (Germania), Teatrul Naţional Bratislava (Slovacia) şi Teatrul Național Timișoara. „Patru coproducţii produse de opt teatre, practic, dezbateri de ştiinţă şi artă pe tema îmbătrânirii. Prin teatru, explorăm această dimensiune a îmbătrânirii societăţii", a declarat directoarea Teatrului Național Ada Hausvater (Hausvater 2015).

Textele dramatice incluse în festival au fost create prin ampla documentare a realității cu ajutorul interviului, chestionării, analizei, în funcţie de tema aleasă. Metodele de lucru ale echipelor de cercetare creativă, aplicate în conceperea a patru texte, scrise special pentru montările din cadrul proiectului, sunt diversificate: interviul folosit pentru teatrul de investigație / documentar - *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân* de Peca Ștefan, (Teatrul Național Timișoara și Baadisches Staatstheater Karlsruhe) și *Orfanii şi căpşunile*, autor colectiv – werkgruppe 2, (Teatrul Național Craiova și Staatstheater Braunschweig); scrierea unei piese de teatru conținând soluții de scenă, pornind de la actorii ce urmează să joace, trecând macro-istoria prin filtrul istoriei recente, al amintirilor şi traumelor individuale, apelând la experiența personală a actorilor - *Tărâmul începuturilor* de Nino Haratischwili, (Deutsches Theater Berlin și Teatrul Național Slovac Bratislava); workshop cu actorii pe tema memoriei referitor la posibilitățile de [re]construire a istoriei personale și consecințele acesteia asupra istoriei colective *Mă tem că acum ne cunoaștem* de Ivor Martinic, (Gavella City Drama Theatre Zagreb, respectiv Theater und Orchestra Heidelberg).

Estetica teatrală și concepțiile regizorale ale celor patru coproducții sunt extrem de diferite, la fel şi opțiunile pentru abordările lingvistice - limbile română, germană, slovacă, croată, engleză. Estetica teatrală propriu-zisă înregistrează exemple de teatru european - teatru de investigație ori teatru documentar, cu miză socio-istorio-politică, teatru interactiv de tip *work in progress*, performance, teatru fizic sau "teatru de proximitate", termen propus de Claudiu Groza, ciritic de teatru, motivat prin actualitatea stringentă a subiectelor tematizate (Groza 2015, p. 33).

2. Peca Ştefan – experiment de teatru interactiv

2.1. Peca Ştefan – carte de vizită

Peca Ștefan este considerat a fi una dintre cele mai puternice voci din dramaturgia românească contemporană. A urmat cursuri de scris dramatic la New York University și a fost unul dintre rezidenții programului internațional de dramaturgie de la Royal Court Theatre, Londra, în 2005. Este câștigător al primei ediții dramAcum (2002). Textele lui au fost montate în România, Statele Unite, Marea Britanie, Irlanda, Germania, Austria, Elveția, Franța, Estonia, Rusia, Bulgaria, Republica Cehă, Polonia, Belarus și Serbia. Textele sale au fost premiate în numeroase rânduri, incluzând Premiul pentru Inovație la Heidelberg Stückemarkt (2007) pentru *România 21* și *Cea Mai Bună Piesă – Dramă de Relație* – la London Fringe Report Awards (2006) pentru *The Sunshine Play*. A scris peste 20 de texte pentru teatru, produse în România și străinătate. În 2010, piesa *Wire and Acrobats* a fost selectată între cele cinci piese de la cel mai prestigios târg de piese din Germania – Berlin Stückemarkt din cadrul Berliner Theatertreffen. În 2011 spectacolul dramAcum pe textele lui Peca - *Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică* a câștigat premiul pentru Cel Mai Bun Spectacol la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara. În 2012, spectacolul bazat pe textul său *Târgoviște de Jucărie* a fost invitat la cel mai important festival de nouă dramaturgie din Europa, bienala New Plays from Europe de la Wiesbaden. Piesa lui Peca *The Sunshine Play* a avut premiera mondială în engleză la Dublin Fringe Festival în 2005 și cronici de cinci stele în presa irlandeză. În februarie 2006, piesa a primit premiul London Fringe Report pentru *Best Play – Relationship Drama*. Piesa a deschis colaborarea Teatrului LUNI de la Green Hours cu TNB și a fost prima piesă preluată de TVR 2 în proiectul *Independent*. Piesa *U.F.* a fost tradusă și publicată în Franța și a avut lecturi publice în Paris (2004), Lyon (2005), Grenoble si Avignon (2006). Prezența lui Peca Ștefan în Timișoara este marcată de asemenea de producția *Bremen*, variantă după basmul fraților Grimm, montată la Teatrul de Stat German din Timișoara (2015), de către Alexandru Dabija, dramaturgul semnând textul dramatic.

2.2.Peca Ştefan *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân*

Spectacolul care a inaugurat Festivalul de teatru şi ştiinţă din Timişoara *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân*, este o cercetare sociologică, transformată de Peca Ştefan într-un text dramatic, inedit prin structura sa modulară, pus în scenă de Malte C. Lachman, o coproducţie româno-germană, susţinut de actori de la Teatrul Naţional Timişoara şi Baadisches Staatstheater Karlsruhe din Germania (premiera - 7 septembrie 2014 la Timişoara şi 3 octombrie 2014 la Karlsruhe). Rezultatul a fost pus în scenă de un ansamblu mixt, reprezentat de cele două teatre menționate, într-o quasi comedie interactivă, jucată în limba română, germană și parțial engleză, interpretată de patru actori, doi români (Sabina Bijan și Colin Buzoianu) și doi germani (Sophia Löffler și Jan Andreesen).

Sondarea realizată de dramaturgul Peca Ștefan a pornit de la câteva date oferite de organismele internaţionale, conform cărora populaţia Europei este în scădere, în timp ce la nivel global numărul locuitorilor este în creştere. „În 2050, în România vor mai trăi aproximativ 14 milioane de oameni, după ce în anii ‘90 am fost 21 de milioane. În Germania scăderea va fi de la 81 de milioane la 70 de milioane. Populaţia Europei este pe cale de dispariţie, însă cu toate astea, la nivel global, populaţia este în creştere” (Peca 2014). În acest sens, dramaturgul explorează implicațiile sociale, politice și economice ale îmbătrânirii societății, respectiv efectele biologice și demografice ale acestui fenomen, în centrul atenției aflându-se situația din România și din Germania.

Îmbătrânirea Europei este o realitate tematizată în scenele care ridică numeroase întrebări legate de viitorul populaţiilor din Europa. Generaţiile de astăzi vor ajunge la vârsta pensionării, avansul medicinei va face ca oamenii să trăiască mai mult, însă cu toate acestea rata de naştere este alarmant de scăzută.

> „Peste 20-30 de ani vom avea o Europă îmbătrânită. Cert este că oamenii moderni, cei cu carte şi cu situaţie materială bună, nu mai fac copii. Ei vor confort. Pe termen lung, va fi o problemă. Această piesă ridică întrebări despre problema care ţine de alegerea şi responsabilitatea fiecăruia în parte." (Peca 2014)

Scopul principal al cercetării creative a fost de a chestiona modalitățile de „îmbătânire" ale populației, pe lângă dorința de a sublinia importanța teatrului ca forum în cadrul căruia sunt tematizate aspecte și probleme actuale stringente, prezente pe scenele teatrelor în formatul unei dezbateri colective între dramaturg, regizor, actor și public.

În ceea ce priveşte cercetarea sociologică făcută de dramaturg, aceasta a cuprins intervievarea a peste o sută de persoane, de diferite vârste şi ocupaţii, din Timişoara şi din Karlsruhe.

> „Am făcut cercetarea folosind chestionare cu întrebări standard despre cum se raportează oamenii la vârstă, cum se percep acum şi în viitor. Au fost întrebări pe teme economico-sociale, ce abilităţi vor dezvolta până la bătrâneţe, până când se văd lucrând. Am avut persoane de toate vârstele, de la copii până la oameni de 98 de ani. În urma acestei cercetări s-a creat materialul pentru realizarea piesei de teatru. 12 zile am fost pe stradă în Timişoara, alte 12 zile la Karlsruhe." (Peca 2015)

Interviurile explorează trecutul, prezentul şi viitorul persoanelor intervievate, insistând asupra unor aspecte din istoria României. Frânturi din istoria mai recentă sunt redate prin dialogurile personajelor care-şi amintesc de momente grele din perioada comunistă – deportarea în Bărăgan, presiuni exercitate de securitate asupra populației, trădări și evadări, momentul revoluției din decembrie 1989; se fac numeroase referiri la cauzele migrației minorității germane spre Germania, se amintește despre soarta grupării Aktionsgruppe Banat, dispariția satului Lindenfeld prin plecarea locuitorilor de origine germană etc. Toate aceste crâmpeie de istorie sunt prezente în replicile personajelor, în fragmente incitante de interviu, în proiecții video din lumea basmelor, care explică, de fapt, situația actuală, iau în calcul în special schimbările de ordin demografic și efectul acestora. Dar există și proiecții despre viitorul Europei, destul de sumbru, chiar dacă se vorbește despre iluzia unei libertăți „totale" de alegere în toate privințele, inclusiv în privința momentul potrivit de a se naște.

> „*Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân* încearcă – da, prin râs, prin replici neașteptate, acid, frust, direct, pe ocolite, în românește, în nemțește, în englezește, vorbit, cântat, recitat, șoptit sau strigat – să pună câteva întrebări, să dea și câteva răspunsuri." (Popov 2014)

Nouă scene independente ale textului dramatic, structurat modular, aşteaptă să prindă viață prin interpretarea celor patru protagoniști, în timp ce publicul este invitat de la bunul început al spectacolului să voteze ordinea în care să fie jucate minidramele. Introducerea în atmosfera spectacolului seamănă cu un prolog, în cadrul căruia actorii citesc citate din interviurile intreprinse de dramaturg, un gen de 'extratext' care va lega scenele selectate pe parcursul experimentului. Actorii se adresează direct publicului, considerat interlocutor, explică regulile interacțiunii, jocului propriu-zis și subliniază totodată unicitatea evenimentului în cadrul căruia se vor experimenta 60 de minute de „teatru pur", un „eveniment live", generatorul unei creații comune. „Timpul pe care îl vom petrece împreună e ca o miniatură a vieții. [...] participați ... jucați cu noi." (Peca 2014a, 4) Convenția teatrală

este deconstruită din start, ceea ce amintește de revoluționara propunere a autorului austriac Peter Handke, deja clasica devenită anti-dramă *Publikumsbeschimpfung* (*Injurie la adresa publicului).* Trei întrebări cu trei răspunsuri posibile determină, astfel, structura experimentului de teatru interactiv. Publicul devine co-participant în procesul de consumare ale celor 60 de minute de existență comună, anunțate prin titlul piesei - de fapt o meditație asupra vieții, trecerii timpului și în special asupra îmbătrânirii.

Despre îmbătrânire, un subiect destul de deprimant, dramaturgul Peca Ştefan şi-a pus o serie de întrebări, şi într-un final a ales nouă posibilități de manifestare, nouă poveşti fragmentate, redate prin nouă scene inedite, pline de umor şi de imaginaţie, dar şi de aspecte esenţiale referitoare la viitorul omenirii.

O realitate care stă la baza spectacolului se poate deduce explicit din reflecțiile autorului: „Ce s-ar întâmpla dacă am avea un timp limitat la 60 de minute şi cum am îmbătrâni împreună, ce decizii am lua, ce alegeri am face şi, în funcţie de asta, cum am putea face un spectacol care nu este niciodată la fel." (Peca 2014) De fapt, ideea de experiment teatral interactiv reprezintă conceptul central al piesei *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân*.

> „Pentru Teatrul Naţional din Timişoara, a fost sinonim cu 'living', pe ideea că îmbătrâneşti din ziua în care te-ai născut. Fenomenul de îmbătrânire este un fenomen de viaţă şi de aici cu toate concluziile ce decurg. Foarte interesant şi cred că Peca Ştefan a făcut un text foarte, foarte bun. Noi am făcut un spectacol care durează, din punct de vedere al jocului actorului, 60 de minute. Ideea e că noi trăim împreună 60 de minute, îmbătrânim împreună 60 de minute - pe ceas chiar. Alegi de fiecare dată ce ai vrea să vezi mai departe, votezi, ţi se pun întrebări şi răspunzi, actorii socotesc şi, în funcţie de răspunsurile obţinute, alegem o anumită bucată.", a subliniat Ada Hausvater, directoarea Teatrului Naţional (Hausvater 2015).

Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân este o piesă dificilă pentru protagonişti, pentru că au de învăţat trei variante, pe care le vor interpreta (sau nu), în funcție de decizia publicului. Implicarea publicului din sală face parte din spectacol, deoarece spectatorii aleg pe parcursul desfăşurării acestuia modulul pe care actorii timişoreni şi cei germani îl vor pune în scenă. Totul se petrece în funcţie de votul publicului care răspunde la sondaje legate de tema „tinereţe-bătrâneţe". Sub scaune se află amplasate trei cartoane (bilete de vot) pe care sunt reprezentate un "+" (pentru răspunsul "da"), un "-" (pentru "nu") şi un „60" (pentru „întreabă-mă din nou la 60 de ani"). Actorii pun trei întrebări de-a lungul spectacolului, iar spectatorii răspund prin cele trei variante pe care le au la îndemână. Piesa continuă de fiecare dată în funcţie de răspunsul dat de majoritatea celor prezenți în sala de spectacol, după numărarea „voturilor". De fiecare dată există o altă alegere a publicului şi astfel există mereu alt eveniment teatral. Spre finalul spectacolului, o singură persoană din public este rugată să decidă „prelungirile", alegând un număr, şi totul se termină când s-a scurs timpul: 60 de minute de joc. În combinații de câte trei, suprinzătoare de la o reprezentație la alta și votate chiar de public, cele nouă poveşti se vor completa într-un spectacol-mozaic unic. Bazat pe cercetarea realizată atât la Timişoara, cât şi în Karlsruhe, spectacolul promite să ofere publicului din cele două orașe o incursiune creativă şi emoționantă în propriile existențe. Textul dramatic este un colaj de piese scurte, minidrame, legate una de alta de un sentiment şi de o atmosferă comună, de fapt de acea „acrobaţie emoţională", specifică în situații-limită. Toate personajele se plasează într-un fel sau altul în situații-limită, între viaţă şi moarte, fizic sau metaforic.

Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân, format din nouă module, dintre care trei, plus un bonus de extratext, sunt jucate într-o singură reprezentație, reprezintă un proiect care s-a constituit în jurul unui chestionar cu trei posibilități de răspuns (da/nu/întreabă-mă din nou

când voi avea 60 de ani), format din trei întrebări vizând publicul – „Ați vrea s-o luați de la început?", „Ați dori să munciți până la o vârstă foarte înaintată?", „Credeți că ar trebui să continuăm în a dezvolta o industrie care ne va prelungi din ce în ce mai mult viața?". Spectacolul ilustrează două teorii concurente ale teatrului contemporan: „totul este regie" și „teatrul este viață", reprezentația urmărind prin trei scene aduse în prim-plan stadiile vieții omului - nașterea, trecerea prin viață, moartea, ilustrate prin cele trei subtitluri centrale: Arta începutului/Art of Beginnnings (DA- Birth Negociation; 60 - Never Too Late; NU - Open Garage), Arta mijlocului/Art of Middles (DA - The Moment You Lose the Game; NU - The Kitchen Sink Opera; 60 - Awakenings), Arta sfârșitului/Art of the End (NU - Deathbed; 60 - All Is Well When It Ends; DA - The Last Boat)]. Alături de aceste teme centrale apar și alte subiecte la ordinea zilei: câte ocazii ar avea un om în timpul vieții să o ia de la capăt și cum diferă acordarea unei noi șanse în funcție de spațiul în care s-a născut; problema pensionării la o vârstă înaintată, una dintre consecințele majore ale fenomenului de îmbătrânire a populației, alături de găsirea unor modalități de integrare activă a populației vârstnice în viața socială. Din materialul bogat, din care se compun fragmentele celor nouă scene selectate de dramaturg pentru experimental teatrul pus în discuție, se desprinde o poveste indedită (un gen de *leitmotiv*), cea a unui bătrân bolnav, originar din legendarul sat bănățean Lindenfeld. Povestea bătrânului se poate re-construi pe baza frânturilor de dialog ale personajelor care sunt direct / sau indirect legate de destinul acestui emigrant însingurat, cu gânduri nostalgice legate de paradisul pierdut. Acest episod, centrat pe singurătate, întră în contrast cu poveștile celorlalte personaje, redate într-o dinamică impresionantă, cu un substrat quasi umoristic, uneori grotesc.

Peca Ştefan şi-a propus un spectacol în care interacţiunea publicului cu actorii joacă un rol important, încercând să creeze „experienţe" pentru spectatori, deoarece doreşte să evite „convenţia clasică în care venim şi putem să ne uităm la un spectacol, exact ca la un film" (Peca 2014). Aşadar, *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân* este un experiment de teatru interactiv, o „experienţă de grup, pe care o retrăieşti de fiecare dată altfel, devenind unică." (Peca 2014).

3.Peca Ştefan – interviu

Peca Ştefan: „*Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân* este o coproducţie care face parte dintr-un proiect mai mare care se numeşte *The Art of Ageing - arta de a îmbătrâni* şi care pleacă de la o realitate: populaţia Europei e în declin şi, în 2050, omenirea va avea, în medie, 52 de ani. Aşa că ne pregătim pentru o schimbare majoră, majoritarii bătrâni vor fi tinerii de azi, iar în România lui 2050 vom fi doar 14 milioane. Acesta este una dintre realităţile demografice pe care pune accentul acest proiect. Eu am fost invitat să scriu o piesă pentru acest proiect, aşa că am realizat o cercetare pentru cele două teatre care au produs acest spectacol: Teatrul Naţional Timişoara şi Badisches Staatstheater din Karlsruhe. Am realizat un chestionar destul de amplu, care cuprindea întrebări personale, metafizice, economice şi chiar întrebări politice, care fac referire la modul în care ne percepem vârsta, la cum ne amintim vârstele din trecut. Am văzut oameni de toate vârstele, de la foarte tineri la foarte bătrâni, cel mai bătrân avea 98 de ani. Dincolo de asta, m-a interesat şi partea subiectivă a acestei cercetări: mulţumirea pe care are o au persoanele în raport cu înaintarea în vârstă. Atât pentru mine, cât şi pentru oamenii pe care i-am intervievat, se pare că realitatea fizică e mult mai puţin importantă decât realitatea mentală. Aşa am ajuns la un concept, am pus întrebarea ce s-ar întâmpla dacă am avea un timp limitat la 60 de minute şi cum am îmbătrâni împreună, ce decizii am lua, ce alegeri am face şi în funcţie de asta cum am putea face un spectacolul care nu este niciodată la fel. Alţi spectatori vor crea alt spectacol, se va crea altă succesiune.

Am început cercetarea în noiembrie 2013 şi am terminat cam prin ianuarie 2014. A urmat partea de definire a conceptului şi apoi lucrul meu cu regizorul Malte C. Lachmann. Timp de o lună şi jumătate ne-am ocupat de pregătirea acestor 60 de minute. Am lucrat la piesă în Karlsruhe, din 23 iunie 2014 şi apoi am continuat la Timişoara. Am început să lucrez la acest spectacol în noiembrie 2013, au fost 9 luni, cam cât un copil.

De ce ai apelat la această abordare, alegerea unei variante şi finalul multiplu, pentru acest spectacol?

P.Ş.: Eu fac chestia asta, încerc să văd cum pot să creez experienţe pentru spectatori, nu îmi place convenţia clasică în care venim şi putem să ne uităm la un spectacol, exact ca la un film. Avantajul teatrului e că e un eveniment *live*, se bazează pe neprevăzut, e surprinzător. Asta aduce un plus, faţă de experienţa vizionării unui film. E o experienţă de grup, o experienţă comună, pe care o retrăieşti de fiecare dată altfel, e unică. Asta îmi doresc să simtă spectatorul la toate piesele pe care le fac, să fie altceva, ceva ce nu poţi să uiţi foarte uşor.

Cât de importantă e interacţiunea public - actor şi cum controlezi neprevăzutul care animă spectatorii?

P.Ş.: Pentru mine este foarte importantă această interacţiune, din asta se hrănesc actorii, este energia care duce mai departe spectacolul. Alegerile aparţin în permanenţă acelora care acţionează... şi reacţionează (*adaugă zâmbind dramaturgul*). Atunci când vezi că alţii au ales pentru tine, începi să te implici. Cât despre neprevăzut, nu-l consider un adevărat pericol, deoarece face parte din viaţă. Îl văd ca pe o sursă de inspiraţie. La fiecare spectacol, actorii depun eforturi şi transformă neprevăzutul într-un avantaj, ei nu ştiu ce vor alege spectatorii, urmează scenariul care nu poate fi lăsat la voia întâmplării. De aceea, îmi doresc ca oamenii să revină în sala de teatru şi să aleagă diferit la următoarea vizionare, să schimbe finalul, să vină şi cu prietenii şi să încerce să-i influenţeze, să încerce altceva. Asta ar fi drăguţ".

4. Concluzii

Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân, un spectacol de teatru inedit care a inaugurat Festivalul de teatru și știință din 2015, este de fapt un performance pe textul lui Peca Ștefan, dramaturg care se joacă cu convenția teatrală, deconstruind-o în mod vădit, de data aceasta în dorința de a oferi publicului posibilitatea de a exersa votul democratic în contextul petrecerii a 60 de minute comune de „îmbătrânire".

Concluzia este că, până la urmă, fiecare participant în parte percepe diferit trecerea timpului, respectiv îmbătrânirea colectivă, trăită în timpul experimentului interactiv în spațiul de joc teatral la propunerea triadei dramaturg-regizor-actori. Indiferent ce alegere face publicul, fiind vorba de un spectacol interactiv, în ceea ce priveşte scenariul, la final, după 60 de minute pe cronometru, spectacolul se încheie brusc, ca viaţa.

Bibliografie:

Adnan, Etel. 2015. "Theatre", în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, pp.9-10.

Bijan, Sabina și Buzoianu, Colin. 2015. "The Presence of History", în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, pp.18-19.

Groza, Claudiu. 2015. "Teatrul de proximitate", în: *Tribuna*, nr. 307, 16-30 iunie 2015, pp.33-34.

Hausvater, Ada. 2015. ”REPORTAJ – Festivalul Dramaturgiei Românești: De la spectacole pe tema îmbătrânirii la un show al trupei Subcarpați cu effect de întinerire”, în: *MEDIAFAX*, 23 martie 2015, http://www.mediafax.ro/cultura/media/reportaj-festivalul-dramaturgiei-romanesti-de-la-spectacole-pe-tema-imbatranirii-la-un-show-al-trupei-subcarpati-cu-efect-de-intinerire-14142444.html.

Leeson, George W. 2015. ”Understanding Demographic Change in Europe”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, pp.5-8.

Löffler, Sophia și Andersen, Jan. 2015. „Mulțumesc! Thank You! ”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.20.

Gmaj, Michael. 2015. ”Yes. No. Ask Me Again When I´m 60, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.15.

Jinaru-Doboș, Geanina. 2015. ”About Communion, About Ageing Together”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.17.

Papp, Doina. 2015. ”Europa teatrelor se gândește la îmbătrânire”, în: *Revista 22*, http://www.revista22.ro/europa-teatrelor--se-gandeste-la-imbatranire-55531.html.

Peca, Ștefan. 2014. *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân.* Manuscris. Teatru Național Timișoara. (Peca 2014. a)

Peca, Ștefan. 2015. ”Should Ageing Only Be About Timing? ”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.16.

Peca, Ștefan. 2014. ”Un spectacol de teatru ca exercițiu democratic. *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân.*” Interviu de Roxana Tonța, în: Agenda Liter Net, septembrie 2014, http://www.agenda.liternet.ro/articol/18713/Roxana-Tonta-Peca-Stefan-Un-spectacol-de-teatru...

Popov, Codruța. 2014. Caiet program *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân.* Teatru Național Timișoara.

Țabrea, Dana. 2015. „Direcția teatrului contemporan, în: *Ziarul de Iași*, 25.04.2015, http://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/directia-teatrului-contemporan--94264.html.

Vrgoč, Dubravka. 2015. ”The Art of Ageing. Introduction”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.4.

Wiley, Heidi. 2015. ”The Art of Ageing. Introduction”, în: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe´s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, p.4.

Mihaela-Silvia ROŞCA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Locul *Rapsodiilor române* de George Enescu în contextul școlii naționale de compoziție

Abstract: (Stylistic and interpretative approaches of the *Romanian Rhapsodies* by George Enescu). About Romanian Rhapsodies and their place in the creative universe of Enescu a lot was written. In most cases tangential reference is made to the two opposites of the composer's youth, even though in many respects he distances himself from the great works of the maturity, masterly represented by The Third Sonata in *"Romanian folk character"* and *Chamber Symphony*.
It is already accredited the idea that without this first step of the composer direct contact with Romanian Folklore would not have been born later great masterpieces of the folk origin. In this diapason are inscribed a series of documentary-analytical studies of the twentieth and twenty-first centuries,bearing the signature of prominent personalities of Romanian musicology,such as: Octavian Lazar Cosma, Grigore Constantinescu, Zeno Vancea, Ștefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Mircea Chiriac, Cornel Țăranu, etc.
All documents relating to the conceptual content of the two rhapsodies make relevant references to the prints of the fiddler folk-inspired authentic;is enlightening in this respect the assertion of the distinguished enescologist Octavian Lazăr Cosma who states with the direct reference to their profile; "are taken themes without substantial change, always repeating them in other vesting".
Zeno Vancea composer and musicologist, referring to the content of the *Rhapsodies*, explains their genesis as a continuation as a synthesis of ancestors to restore the novel connection between folkore and symphonic European thinking from the beginning of the XX century.

Keywords: Rhapsodies, George Enescu, style, interpretation, folk fiddler

Rezumat: Despre *RAPSODIILE ROMÂNE* şi locul lor în universul creator enescian s-a scris foarte mult. În cele mai multe cazuri se fac trimiteri tangenţiale la cele două opusuri de tinereţe ale compozitorului, chiar dacă în multe privinţe se distanţează de marile lucrări de maturitate, magistral reprezentate de *Sonata a III a "în caracter popular românesc"* şi *Simfonia de cameră* .
Deja este acreditată ideea că fără această etapă primă a contactului nemijlocit al compozitorului cu folclorul românesc nu s-ar fi născut marile capodopere de sorginte folclorică de mai târziu. În acest diapazon critic valorizator se înscriu o serie de studii documentar-analitice din secolul XX si XXI, purtând semnătura unor personalităţi de seamă ale muzicologiei româneşti ca: Octavian Lazăr Cosma, Grigore Constantinescu, Zeno Vancea, Ștefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Mircea Chiriac, Cornel Tăranu, etc.
Toate documentele referitoare la conţinutul ideatic al celor două rapsodii fac referiri pertinente la amprentele autenticului folcloric de sorginte lăutărească; este edificatoare în acest sens aserţiunea distinsului enescolog Octavian Lazăr Cosma care precizează cu referire directă la profilul lor; „se preiau teme fără să se modifice substanţial, repetându-se mereu în alte înveşmântări."
Compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea, referindu-se la conţinutul *Rapsodiilor*, explică geneza lor ca o continuare, ca o sinteză a înaintaşilor de a reface inedita conexiune între atributele melosului popular şi gândirea simfonică europeană de la începutul secolului XX.

Cuvinte-cheie: Rapsodii, George Enescu, stil, interpretare, folclor lăutăresc

Despre *RAPSODIILE ROMÂNE* şi locul lor în universul creator enescian s-a scris foarte mult. În cele mai multe cazuri se fac trimiteri tangenţiale la cele două opusuri de tinereţe ale compozitorului, chiar dacă în multe privinţe se distanţează de marile lucrări de maturitate magistral reprezentate de *Sonata a III a "în caracter popular românesc"* şi

Simfonia de cameră. Toate documentele referitoare la conţinutul ideatic al celor două rapsodii fac referiri pertinente la amprentele autenticului folcloric de sorginte lăutărească; este edificatoare în acest sens aserţiunea distinsului enescolog Octavian Lazăr Cosma care precizează cu referire directă la profilul lor; „se preiau teme fără să se modifice substanţial, repetându-se mereu în alte înveşmântări". (Octavian Lazăr Cosma)

Este recunoscut faptul că în lumea muzicală, un rol hotărâtor în promovarea şi valorificarea atentă şi exigentă a folclorului naţional l-au avut şcolile naţionale de compoziţie din secolul al XIX-lea şi cele aparţinând începutului de secol XX.

Luând în considerare acest deziderat, s-au remarcat în tezaurul muzical al şcolilor naţionale europene modalităţi noi, mult diversificate de construcţie a discursului muzical (fie el instrumental, vocal sau simfonic) generate de impactul datelor folclorice cu tipul de abordare muzicală vest europeană.

Dintre toate arhetipurile discursive folclorice, rapsodia este genul care cunoaşte - începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea permanente primeniri, amprentând tipurile de scriitură muzicală, de limbaj care vizeaz ătât perimetrul stilistic-interpretativ cât şi cel etnic (arhitectură, armonie, polifonie, orchestraţie).

Se întâmplă destul de des în istorie ca anumite modalităţi de exprimare, deşi cu un statut existenţial destul de bine conturat în conştiinţa artei şi a expunerii interpretative să fie salvat, primenit într-un anume moment istoric, atunci când necesitatea unei reformulări, redimensionări este necesară şi consună cu anumite necesităţi estetice, chiar social-istorice. Acest caz este si cel al *Rapsodiei* (gen cunoscut încă din Antichitatea greacă) care îşi pierde sensul iniţial şi capătă o nouă menire în contextul unei realităţi artistice şi estetice date.

Ascensiunea *Rapsodiei* şi a subspeciei acesteia, aceea de "prelucrare-aranjament" s-a produs în secolul al XIX-lea, deoarece în acel timp istoric interesul compozitorilor şcolilor naţionale muzicale de compoziţie vest-europene manifestau un interes sporit pentru specificul folclorului naţional şi a potenţialelor valori expresive pe care le posedă. Astfel, mari compozitori romantici, precum Franz Liszt şi Johannes Brahms dau la iveală lucrări simfonice, vocal-simfonice şi instrumentale de anvergură, inspirate din teme populare de largă audienţă în acea vreme. Renaşterea genurilor, şi formelor în creaţia lor este condiţionată pe de o parte de necesitatea conştientizării plurivalenţei şi pluridimensionalităţii ethosului şi eposului popular, iar pe de altă parte eliberarea spiritului creator de exigenţele şi constrângerile tiparelor arhitectonice tradiţionale, atât de prezente până la etapa apariţiei lucrărilor lor. Reprezentativă pentru noua abordare stilistico-interpretativă a creaţiei culte de inspiraţie folclorică o reprezintă creaţia lui Franz Liszt care include, alături de prelucrări, aranjamente folclorice şi două cicluri de *Rapsodii pentru pian*, al căror principiu formator îl constituie alternanţa coerentă a temelor având ca ingredient muzical–tematic elementul surpriză. Motivaţia acestei maniere de compoziţie atipică, oarecum hazardată, consta, în cazul lui Liszt, în stăpânirea echilibrului între sentiment şi forma de articulare a acestuia, asigurând certitudinea unor filiaţii metafizice între temele şi motivele mozaicului sonor pe care numai talentul şi virtuozitatea scriiturii unui compozitor le poate releva.

Dacă Liszt anunţa o linie de avangardă în literatura romantic-rapsodică prin promovarea unor principii de creaţie pur intuitive, Brahms în *Rapsodiile* sale pentru pian – deşi etalează libertăţi în formularea expresiei şi a tiparelor structurale, totuşi nu se depărtează de tiparul coordonatelor formative ale formelor tradiţionale de lied si sonată. Avem de a face cu un gest curajos, ca şi în cazul creaţiei lui Liszt, de a găsi punctul de confluenţă a spiritului liber-improvizatoric folcloric cu cel al muzicii culte de tradiţie.

Trecând pragul secolului XX, vom observa că gândirea rapsodică evoluează prin cultivarea unei libertăți de expresie sporite în ceea ce privește abordarea și modalitățile de exprimare. Acest lucru este explicabil, dacă ne gândim la reformele estetico-stilistice și tehnic-compoziționale, cele mai multe contradictorii, care s-au afirmat la începutul secolului XX: impresionism, expresionism, neoclasicism, neomodalism. În consecință, genul rapsodic trebuie să se adapteze acestor noi realități reformatoare care apar în creația lui Bela Bartok, Claude Debussy, Maurice Ravel, Serghei Rachmaninov, George Gershwin, George Enescu.

Am lăsat în mod premeditat la urmă creația lui George Enescu, deoarece cele două partituri ce îi poartă semnătura reprezintă, fără îndoială, două modele de referință în literatura muzicală rapsodică.

Trebuie să ne punem întrebarea de ce *Rapsodiile* enesciene, la atâția ani de la prima audiție a lor la București[1] prezintă încă mare interes pentru interpreții și muzicologii secolului XXI. Necesitatea unui răspuns devine imperioasă în condițiile în care, în secolul XX existau și alte lucrări în genul rapsodiei ce poartă semnătura lui Martian Negrea, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra, Sabin Dragoi, Zeno Vancea, etc. Explicația succesului *Rapsodiilor* enesciene rezidă nu numai în consistența și abundența citatelor folclorice, a căror amprentă stilistică este evidențiată în special de alternanța cvasi-antagonică a stilului *parlando-rubato* cu cel ritmic divizionar vest-european, ci și prin soliditatea arhitecturală și prin punerea în valoare a ideilor, apelând la serioase cunoștințe în arta orchestrației și a formelor simfonice.

Așadar, ceea ce reprezenta, conform unor exegeți, dovada unei imaturități creatoare, o lipsă de perspectivă în limbaj devine axiomatic, o constantă ideatică ce asigură plus valoarea și echilibrul discursului simfonic.

Punerea în lumină a sursei folclorice nu este o modestă însăilare de motive, ci reprezintă o primă etapă de sublimare a acesteia prin desăvârșirea prelucrării simfonice prin limpezimea, consistența și strălucirea cliseelor timbral-instrumentale. Avem de a face cu o adevarată risipă de mijloace componistice care - paradoxal totuși – înăbușă, minimalizează forța expunerilor-citat, prospețimea și autenticitatea ethosului popular pe care îl slujește. Acest lucru se întâmplă datorită nevoii compozitorului de a supradimensiona trăirea și, în consecință, etalează o orchestrație încărcată, barocă, mai extrovertită, ce vizează uneori grandilocvența de tip romantic, postromantic, întâlnită frecvent în spațiul germanic.

Același tip de abordare estetică și componistică o întâlnim ulterior și în prima sa simfonie în mi bemol major, dar, aici profilul ei capătă dimensiuni prometeice.

Încercând să explicăm interesul deosebit al lui George Enescu pentru genul rapsodic, gândul ne trimite la opusurile lui ce premerg apariția celor *Două rapsodii române* și anume la *Suita română*, *Poema română* și *Fantezia pastorală*, care, chiar dacă nu se ridică la nivelul *Rapsodiilor*, totuși ele reprezintă o primă etapă în valorificara resurselor folclorului românesc ce consună cu exigențele impuse de o modalitate de prelucrare cu mijloacele tehnic-compoziționale ale muzicii occidentale de tradiție. Înțelegând importanța *Rapsodiilor* în peisajul creației enesciene, vom putea constata rolul lor în consolidarea traseelor estetice și stilistice observate în lucrările de maturitate, exemple edificatoare reprezentându-le *Sonata a III-a pentru vioară și pian* „în caracter popular românesc” și *Simfonia de cameră*. Avem în vedere importanța frecvenței configurațiilor cromatice în sugerarea climatului

[1] Prima audiție a celor două *Rapsodii române* op.11 a avut loc la 8 martie 1903 la Ateneul Român, fiind interpretate de Orchestra simfonică a lui Eduard Wachmann, avându-l la pupitrul dirijoral chiar pe compozitor. (Monografia “George Enescu”- editată de Academia R.P.R,1964, p.147)

stilistic specific muzicii lăutareşti, virtuozitatea sa în concilierea structurilor modale arhetipale ale folclorului românesc cu cele armonice, specifice unui sistem gravitațional tonal, creând un ambient propice etalării simbolicii muzicale folclorice.

Despre *Rapsodiile române* ale lui George Enescu s-a scris foarte mult. Chiar dacă unele dintre ele fac trimiteri tangențiale la importanța și locul lor în creația compozitorului, meritul muzicologilor constă în încercarea mai mult sau mai puțin reușită de a determina poziția acestora în raport cu marile creații ale perioadei enesciene de maturitate, strălucit reprezentate de *Sonata a III-a* „în caracter popular românesc" şi de *Simfonia de cameră*.

În acest context al demersului de valorizare ale celor două partituri enesciene putem include contribuțiile notabile ale unor personalități de seamă ale muzicologiei românești ca Octavian Lazăr Cosma, Zeno Vancea, Ștefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Cornel Țăranu, Mircea Chiriac, etc.

Octavian Lazăr Cosma subliniază faptul că "fără să fie culegător de melodii, un folclorist ca mulți compozitori români și străini, lui Enescu i s-au întipărit în memorie atributele cântecelor şi dansurilor populare, folosindu-le în creație la început în mod afectiv, instinctual, iar apoi într-un mod mai complex, inclusiv rațional, deliberat".[2]

Referindu-se la actul de naştere al *Rapsodiilor*, compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea descrie apariția lor ca o necesitate a continuării și sintetizării eforturilor creatoare ale înaintașilor de a găsi punctul de întâlnire între datele specifice folclorului național și gândirea simfonică occidentală. Mai mult, „popularitatea universală a unor lucrări aparținând școlilor naționale romantice putea să constituie pentru Enescu un îndemn în plus".[3]

Zeno Vancea susține că din punct de vedere stilistic, cele două rapsodii evidențiază o legătură mai mult „sentimentală" a compozitorului cu folclorul lăutaresc, orășenesc. De asemenea, un argument suplimentar l-ar putea constitui plasticitatea imaginilor rapsodice, intențiile programatice nemărturisite ale creatoruluui, a cărui ființă este inundată de frumusețea plaiurilor natale. Astfel, Zeno Vancea remarca în lucrarea sa:

> "*Intonații populare românești în muzica lui George Enescu*" că însemnele ilustrative ale celor două rapsodii sunt extrem de bine puse în relief. *Rapsodia I* se definește ca o veritabilă imagine a veseliei prin exuberanța ei" în contrast cu cea de a a doua, asimilată cu o "frescă istorică cu un fond meditativ, zugravită în culori sumbre, o evocare a trecutului de luptă cu voievozi și domnițe".[4]

Compozitorul şi esteticianul Cornel Țăranu remarcă în exegeza lui *Enescu în conștiința prezentului* că este remarcabilă plăcerea lui Enescu de a urmări „firul neîntrerupt al discursului melodic", metaforic formulat ca o "confesiune infinită ce se bazează pe o necontenită variație ritmică".[5]

Cornel Țăranu explică izvorul împlinirilor creatoare din perioada de maturitate a marelui compozitor român racordând expozeul analitic la paginile celor două rapsodii române. În cuprinsul lor regăsim atributele personalității enesciene în modalitatea particulară "de a îmbrăca mereu alte şi alte aspecte ritmice pe un singur nucleu tematic", precum și

[2] O. L. Cosma. 1971. Cursul de *Istoria muzicii românești*, Conservatorul de Muzică "Ciprian Porumbescu", București, p. 281-284.
[3] Zeno Vancea. 1954. *Intonatii populare românești*, Bucuresti, Revista Muzica, nr.1/1954, p. 5.
[4] Idem.
[5] Cornel Țăranu. 1969. *Enescu in constiinta prezentului*, Editura pentru literatură, București, p. 53.

omniprezența intervalului de terța ce revine obsedant în melosul enescian (prezent și în secțiunea mediană a *Rapsodiei a II-a*).

El remarcă și natura de polifonist a marelui maestru, precizând că în *Rapsodii* se remarcă un lung proces de decantare a gândirii sale polifonice, exprimat prin "trecerea de la o polifonie clasică la una personală, intermitentă, elastică, trecând în heterofonie și monodie, refacându-se apoi ca un evantai". Aceasta „reprezintă un foarte interesant moment de înnoire, o soluție românească de polifonie".

În studiul său *Aspecte ale folclorului in opera lui George Enescu*, compozitorul Ștefan Niculescu evidențiază importanța contactului creației enesciene cu sursa folclorică și importanța acestuia în evoluția sa componistică.

Pornind de la numirea izvoarelor de inspirație folclorică ce definesc profilul *Rapsodiilor* (melodii grupate în sistemul ritmic divizionar și parlando-rubato). Ștefan Niculescu observă că din contactul cu materialul folcloric, "aria inspirației" se lărgește "și în același timp" integrarea în organismul muzicii simfonice a unei asemenea substanțe populare a provocat în mod lent transformarea tuturor mijloacelor tradiționale de compoziție. Ca o consecința directă a acestui proces, melodia „ajunge să modifice toate componentele limbajului muzical în funcție de caracteristicile ei principale". Toate particularitățile melodiei enesciene remarcate în conținutul tematic al celor două rapsodii române le vom regăsi și în opusurile de maturitate; este vorba de preferința compozitorului pentru cultivarea modurilor diatonice și cromatice, folosirea frecventă a subtonului, a formulelor ornamentale specific repertoriului folcloric lăutaresc, precum și rolul pe care îl deține în opera enesciană fragmentul modal de 3 sunete (prezent în conținutul temei cornului englez din *Rapsodia a II-a*) întâlnit în cântecele populare cu structura cromatică (cu precădere în melodiile integrate sistemului ritmic *parlando-rubato*) și folosirea unui număr redus de unități ritmice cu o înlănțuire a lor prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare.

De asemenea, Ștefan Niculescu atrage atenția asupra temei de referință a *Rapsodiei a II-a* al cărei caracter "doinit" este potențat prin mențiunea *rubato "en trainant a volonte*", care, conform autorului, în operele de mai târziu va căpăta un plus de subtilitate prin notarea parcimonioasă de către compozitor a tuturor fluctuațiilor de tempo, specifice scriiturii enesciene și cerute de fondul expresiv al muzicii.

Interesantă este o altă abordare muzicologică, întâlnită în studiul compozitorului Mircea Chiriac, dedicat celor două *Rapsodii romane op.11*. Este unul dintre puținele studii ce se ocupă în mod particular de particularitățile celor două partituri. Avem de a face în acest caz cu un studiu asupra limbajului structural, tematic-folcloric și hermeneutic a momentelor de maxim interes ale *Rapsodiilor române*.

Mircea Chiriac face un expozeu analitic a celor două rapsodii din perspectiva compozitorului, oprindu-se asupra elementelor melodice, ritmice, armonice, polifonice, timbrale, insistând asupra tălmăcirii simfonice a citatului folcloric, tălmăcire ce vizează respectarea autenticului folcloric, precum și a manierei specifice de interpretare lăutărească.

Astfel, autorul face trimiteri explicite la: specificul folcloric al tematiciii {exprimat prin particularități melodic-ritmice), caracteristicile structurii discursului rapsodic (semnalând calchierea întregului discurs simfonic al celor două lucrări pe macrostructura binară, subdivizată fiecare în mai multe secțiuni) și particularitățile tratării orchestrale

(exprimate prin "folosirea pozițiilor înalte ale corzilor ce compun", o adevarată scriitură solistică adaptată orchestrei simfonice")[6].

Prezentarea unora din cele mai importante abordări stilistico-interpretative a celor două *Rapsodii române op.11* de George Enescu are scopul de a pune în valoare importanța lor pentru școala românească de compoziție și pentru a evidenția importanța acestora în demersul componistic enescian de a valorifica și esențializa atributele expresiv-melodice ale folclorului românesc.

Bibliografie:

Cosma, O. L. 1971. Cursul de *Istoria muzicii românești*, Conservatorul de Muzică "Ciprian Porumbescu", București.

Țăranu, Cornel. 1969. *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București.

Vancea, Zeno. 1954. *Intonații populare românești*, București, Revista Muzica nr.1/1954.

[6] Mircea Chiriac - studiul *Rapsodiilor romane de George Enescu*, Bucuresti, Revista Muzica, nr. 7/1958, p. 21.

Roxana UTALE
(Universitatea din Bucureşti)

Eduardo De Filippo, de la autor dialectal la dramaturg internaţional

Abstract: (Eduardo De Filippo: from the Local Color Playwright to the International Dramatist). Already by the turn of the 19th century, Naples drama had emphatically claimed its top rank in the Italian national theater hierarchy; whereas during the years to come ever more important authors' names would ascend in the realm of the stage: Raffaele Viviani, Roberto Bracco, and – last but not least – *Eduardo De Filippo* (1900 – 1984).
As an illegitimate son of Eduardo Scarpetta, the great actor of Naples, young Eduardo made quite an early début, both as a comedian and as a playwright. Together with his siblings, Titina and Peppino De Filippo, he evolved rapidly building up a showman career after the latest fashion in Naples then. Although as an artist he had been cast in the comic spirit of dialectal Naples drama – a keen connoisseur of his audience, but also keen on taking the dramatic text to spaces not yet explored at that time – Eduardo detached himself gradually, with each step in his career, often with each one of his new plays, from that tradition which had consecrated him. Thus he managed to put in practice his innovations: the drama of public debate and display of the moment's very topical issues, the kind of drama writing by the fine frontier between bitter laughing and (ir)repressible crying, a linguistic hybrid between the dialect of Naples – the linguistic vehicle of all his characters – and the unifying *lingua franca* of the entire Italy.
His national success would soon turn international, so that today, except for Pirandello, the most representative Italian playwright all over the world stages is Eduardo De Filippo.

Keywords: theater, comedy, Napoli, innovation, tradition

Rezumat: La sfârşitul secolului al XIX-lea teatrul napoletan deja îşi revendicase cu fermitate locul în cadrul panoramei teatrale italiene, iar anii următori aveau să impună scenelor nume dintre cele mai importante: Raffaele Viviani, Roberto Bracco, dar, mai ales, *Eduardo De Filippo* (1900-1984).
Fiul nelegitim al marelui actor napoletan Eduardo Scarpetta, tânărul Eduardo debutează devreme atât ca actor comic, cât şi ca autor teatral. Alături de fraţii săi, Titina şi Peppino De Filippo, parcurge cu repeziciune etapele edificării trainice a unui nou tip de om de teatru napoletan. Deşi s-a format în cadrul teatrului comic şi dialectal napoletan, Eduardo - rafinat cunoscător al publicului său, dar şi dorind să aducă textul dramatic în zone ce nu îi erau încă familiare – se desprinde treptat, cu fiecare etapă din creaţia sa, uneori chiar şi cu fiecare piesă, de tradiţia care îl consacrase şi îşi pune în practică propunerile inovatoare: teatrul ca spaţiu în care sunt puse la zid ţi în dezbaterea publică cele mai arzătoare problematici ale vremii, o scriere dramaturgică aflată la graniţa subţire dintre râsetul amar şi plânsul abia reţinut, o limbă hibridă, născută din dialectul napoletan – vehicul lingvistic al tuturor personajelor sale, şi o vorbire inteligibilă la nivel naţional.
Foarte repede succesul naţional avea să devină internaţional, astfel că astăzi, cu excepţia lui Pirandello, Eduardo De Filippo este autorul italian cel mai reprezentat pe scenele din lumea întreagă.

Cuvinte-cheie: teatru, comedie, Napoli, inovaţie, tradiţie

În 24 martie 1876, în timpul unui spectacol la teatrul San Carlino din Piazza Castello de la Napoli, Antonio Petito[1] cădea victimă unui atac cerebral. Cu el se încheia o epocă din viaţa teatrului napoletan, se stingea vitalitatea unui personaj ce cobora nu din *Commedia dell'Arte*, ci chiar - susţin unii – din secolul al IV î.H., din personajul Maccus, desprins din atelanele romane.

La doar patru zile de la moartea lui Antonio Petito, un foarte tânăr actor din compania sa teatrală, care învăţase meserie chiar de la maestru, îi ia locul în rolul celebrei

[1] Era născut în 1822.

măşti: Eduardo Scarpetta intrase în compania Petito în 1868. Nu avea o descendenţă artistică, ci îmbrăţişase cariera de actor împins de nevoie: tatăl său se îmbolnăvise, iar adolescentul trebuia să aducă bani în casă. Însă tânărului Scarpetta prezenţa în acea trupă îi rezerva altceva. Antonio Petito, în afară de Pulcinella, începuse să introducă în farsele sale şi un alt personaj, Felice Sciosciammocca. Începând cu 1870 îi încredinţează lui Scarpetta acest rol şi cei doi au jucat pe aceeaşi scenă până la moartea directorului trupei. Timp de câţiva ani, cei doi, Pulcinella şi Sciosciammocca, îşi vor împărţi gloria în chiar aceleaşi spectacole, oferindu-se ca embleme a două realităţi simultane: primul, reprezentant grotesc şi grosier al unui umor popular; cel de-al doilea, al clasei medii burgheze din Napoli. Au discursuri diferite, rostite cu ajutorul unor vehicule lingvistice diferite - Pulcinella, dialectul napoletan, Sciosciammocca un dialect napoletan italienizat; au gesturi diferite - Pulcinella poartă întreaga sa moştenire din *Commedia dell'Arte*, cu gesturi mari, demonstrative, împiedicate, pe când noul venit este mai măsurat în mişcări, pentru că, nemaipurtând mască, are la dispoziţie o întregă paletă de expresii faciale. Scarpetta îşi propune "să umanizeze masca în sensul psihologiei burgheze şi să reorganizeze scenariul farsesc, îndepărtând elementele fantastice în favoarea 'naturalului' şi a 'verosimilului' din 'comedia sclipitoare'" (Barsotti 1998, XXIII). Începuse mai mult decât o trecere de ştafetă, începuse o amplasare cronologică a lui Pulcinella faţă de urmaşii săi, de la Sciosciammocca la fiul lui Pulcinella al lui Eduardo De Filippo.

La moartea lui Petito unul dintre fraţii săi preia conducerea trupei, dar Scarpetta nu se mai regăseşte în ea şi pleacă la Roma ca să intre în compania lui Raffaele Vitale, un alt Pulcinella celebru al vremii. Locul său însă nu era nici acolo, aşa că se întoarce la Napoli şi, după doar câţiva ani, revine în teatrul în care debutase, San Carlino, dar, de data aceasta, ca director al trupei. Cu eforturi financiare substanţiale, reface clădirea ruinată a teatrului, iar la 1 septembrie 1880 noul teatru îşi deschide stagiunea cu piesa *Presentazione di una Compagnia Comica* (Prezentarea unei Trupe de Comedie), în admiraţia publicului vrăjit de bogăţia costumelor, dar şi de jocul actoricesc realist. Mai mult, Scarpetta inovează şi la nivelul culturii teatrului de la Napoli. Ca în întreaga Italie, la acea vreme teatrul şi spectacolul erau foarte diferite de cele contemporane nouă. Iată ce scrie Maurizio Giammuso:

> "Spectatorii erau, pe atunci, foarte distraţi, iar marele actor, după ce se lăsa aşteptat ceva vreme, apărea doar în a doua sau în a treia scenă, anunţându-şi prezenţa printr-o uşoară tuse din culise. După ce intra pe scenă, începea imediat o discuţie cu publicul, pentru a rezuma subiectul, care adeseori nu era urmărit cu atenţie. La fel se întâmpla şi înainte de actul al treilea, când spectatorii se întorceau zgomotoşi de la bufet, cu gura plină de prăjituri." Giammuso 2004, 30)[2].

[2] Chiar unul dintre personajele lui Eduardo, Gennaro De Sia, din *Uomo e galantuomo*, comentând insuccesul trupei sale de cu o seară mai înainte, găseşte totuşi motive de laudă pentru publicul nemulţumit: "Da, aseară toată sala era goală. Se tot plimbau cu toţii încoace şi încolo, pe sub umbrar, mâncau bomboane, înghеţată, vorbeau între ei. Din când în când mai băgau capul, 'da' nu s-a terminat?' şi-şi continuau plimbarea. Un public fin, însă, elegant, foarte bine cerscut: n-au aruncat cu nimic pe scenă" (Eduardo De Filippo 1998, 39). Parcă ar prelua cuvintele lui Ettore Petrolini, pentru că nu erau rare cazurile când, nemulţumit de un număr, de jocul vreunui actor, un spectator să arunce cu diferite lucruri pe scenă. Cel mai inedit caz pe care l-am întâlnit a fost cel relatat de actorul Luciano Lucignani: "Mi s-a întâmplat chiar mie să asist la primirea rezervată actorului Cacini, de îndată e a apărut pe scenă. Un obiect negru a zburat de la balcon către staluri, ajungând la picioarele nefericitului, în timp ce o voce tunătoare striga: «Caci', ţine pisica asta moartă». Înfăşurată într-o foaie de ziar era chiar o pisică moartă" (http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/08/07/sono-petrolini-altro-che-la-duse.html; consultat la14 august 2015).

Gloria lui Scarpetta creşte cu fiecare nouă piesă pusă în scenă, devine idolul oraşului, care pare, prin el, să se răzbune pentru decăderea, cu doar câteva decenii mai înainte, de la statutul de capitală a două regate la cel de reşedinţă de regiune[3]. Dar la fel de mult creşte succesul omului Scarpetta. Reuşeşte să îşi construiască două vile, se prezintă în public în caleşti somptuoase, soţia sa apare la operă purtând pe cap diademe demne de o regină, dă petreceri aşteptate de întreagul oraş. Îşi permite şi ceva ce nu era deloc rar la Napoli în acea vreme, ba chiar acceptat de toţi, astfel încât Scarpetta nu a stârnit nici scandal, nici oprobiu public, nici măcar mirare. Om de succes, carismatic, elegant, Scarpetta place femeilor, iar ele lui. Aşa că napoletanii pierd curând şirul relaţiilor extraconjugale ale actorului, disponibil să se dăruiască multora dintre femeile pe care le întâlneşte. Chiar şi celor din familie. Ca să aflăm povestea acestei familii paralele a lui Scarpetta, trebuie să ne încredem în fiul său natural Peppino De Filippo şi în volumul său de memorii, care, nu de puţine ori, sunt false, prelucrate sau rău-voitoare, faţă de una sau alta dintre rudele sale.

Luisa De Filippo era fiica lui Luca, fratele Donnei Rosa, soţia lui Scarpetta. Deci e foarte probabil ca el să o fi cunoscut încă de la naştere. După spusele neverificate ale unei verişoare, la un moment dat părinţii Luisei decid să o îndepărteze pentru a o salva de o iubire nepotrivită pentru un student şi o trimit să lucreze pentru trupa unchiului Eduardo. Care o şi angajează şi o ia cu el în turnee, drept croitoreasa companiei. Ea avea optsprezece ani, el patruzeci şi trei sau patruzeci şi patru, îşi consolidase de ani buni renumele de director de trupă teatrală, autor dramatic, actor de neegalat, era un bărbat fermecător, puternic, onorat de întreaga Italie. Peste ani, editorul şi anticarul Gaspare Casella, bunul prieten al lui Eduardo De Filippo, avea să spună o poveste plauzibilă şi totodată vulgară:

> "Mama fraţilor De Filippo era croitoreasă în trupa lui Eduardo Scarpetta. Patronul avea în cabină un mic divan. Când, în timpul unui spectacol, simţea că se deştepta ceva, de îndată ce cădea cortina, alerga în cabină, îşi smulgea un nasture de la haină, îl chema pe cabinier şi îi poruncea să-i fie trimisă croitoreasa. Toţi ştiau cum avea să se termine povestea, pe acel divan ... Eduardo De Filippo, Titina, Peppino sunt copiii unui nasture" (*apud* Giammuso 2004, 36).

Deşi unora dintre biografii lui Eduardo le-a plăcut să vadă într-o poezie a lui, *Tre piccirille* (Trei copilaşi), o amintire a începuturilor de mizerie pe care le-ar fi avut cei trei fraţi De Filippo, adevărul este că Scarpetta - "unchiul", cum sunt nevoiţi să-i spună - nu a lăsat să le lipsească nimic, dimpotrivă, s-a îngrijit întotdeauna şi de bunăstarea acestor trei fii ai săi, dar şi de pregătirea lor. Copiii trebuie să ia lecţii de muzică, Eduardo este pus de tată să copieze marile comedii ale predecesorilor, ca să înveţe ce înseamnă un act, o scenă, cum se scrie o didascalie. Pentru că vieţile celor din familia Scarpetta sunt toate legate de teatru - Domenico, fiul cel mai mare al lui Scarpetta, este administratorul trupei; Vincenzo, al doilea născut, este actor, regizor şi va prelua, la retragerea tatălui (în 1909), conducerea companiei; Maria, fiica pe care Scarpetta a avut-o cu o profesoară de muzică, este textieră şi s-a căsătorit cu un actor şi textier; Eduardo Passarelli[4], fiul lui Scarpetta cu cumnata sa Anna Maria Costanza, este actor; Ernesto Murolo, despre care Napoli artistic ar băga mâna în foc că este tot fiul lui Scarpetta, este dramaturg, iar Scarpetta îi montează textele. Aşa că şi cei trei copii ai Luisei se vor îndrepta tot către scenă, întâi Titina, apoi Eduardo, iar Peppino nu

[3] Până la 17 martie 1861, data naşterii statului unitar italian, Napoli fusese capitala Regatului celor Două Sicilii, iar mai înainte, între 1285-1816, fusese capitala Regatului de Neapole.

[4] De fapt, era un alt Eduardo De Filippo, nevoit să recurgă la un nume de scenă, tocmai pentru a nu fi confundat cu mai celebrul său frate vitreg.

va întârzia să îi urmeze. Legitimi sau nu în faţa legii, copiii lui Scarpetta îşi primeau legitimarea pe scenă, alături de tatăl lor.

Aşadar, pentru copiii De Filippo "*figlio d'arte*", copil de artişti, nu era o simplă sintagmă, aplicată ca o etichetă. Ei aparţineau, chiar şi atunci când erau mult prea mici să înţeleagă, lumii teatrului. Debutul lui Eduardo, puternic imprimat în memorie tocmai pentru că emoţia momentului a fost copleşitoare, a avut loc la patru ani, cu piesa *La Gheisha*, la teatrul Valle, din Roma. Îmbrăcat într-un costum de japonez, cu pălărioară în formă de pagodă, a intrat pe scenă dus în braţe de Gennaro Della Rosa, unul dintre actorii trupei lui Scarpetta, iar acolo îi aştepta Scarpetta însuşi. Orbit de lumini a rămas în aşteptare, pentru că nu putea vedea chipurile celor din public, dar când Della Rosa l-a ridicat energic în aer, primul impuls a fost să bată din mâini de bucurie. Sala l-a urmat într-un ropot de aplauze.

Pentru el şi toţi ceilalţi fraţi ai săi era firesc să îşi petreacă toată ziua în teatru, ascultând toate discuţiile celor mari: despre problemele financiare ale unei trupe, despre cele artistice. Acolo li se părea normal să îi întâlnească pe marii actori ai vremii, prieteni ai tatălui. La bătrâneţe, Eduardo avea să declare: "Aveam şase, şapte ani şi îmi petreceam zile şi seri întregi în teatru. Fiind copil de artişti nu-mi era greu. Cine mai ştie de câte ori vedeam o piesă, fie din culise, fie dintr-un colţ al sălii, fie cu capul vârât printre stinghiile balustradei balconului, fie dintr-o lojă. Îmi amintesc clar că până şi actorii pe care îi admiram cel mai mult şi care mă entuziasmau cel mai mult, cum ar fi tatăl meu Eduardo Scarpetta sau Pantalena sau minunata Magnetti năşteau în mine gânduri critice: 'Când o să fiu actor, nu o să vorbesc atât de repede', mă gândeam. Sau: 'Aici ar trebui coborâtă vocea. Înainte de ţipăt, aş face o pauză măcar de trei respiraţii' şi stăteam acolo înţepenit să ascult, uitând de orice altceva. (Isabella De Filippo 1985, 108)[5].

Anii trec, iar Eduardo începe deja să manifeste personalitatea dificilă care îl va caracteriza întreaga viaţă. Copil problematic, într-o familie problematică[6], abandonează orice formă de studiu organizat la doar doisprezece ani şi îşi începe cariera artistică. Parcurge etapele de formare de care vorbesc toţi marii actori ai perioadei în memoriile lor: de la teatrele de mâna a şaptea, improvizate în hambare, cu scene făcute *ad-hoc* din trei scânduri puse de-a curmezişul, la sălile populare de *café-chantant*, unde artiştii sunt nevoiţi să-ţi facă numărul (care merge de la actorie, la acrobaţie, la cântat, la dansat) în mirosul puternic de prăjeală provenit de la consumaţiile clienţilor, care, între timp, fumează şi trabuc. Trece dintr-o trupă într-alta, revine periodic în trupa de acum condusă de fratele său vitreg Vincenzo, dar nu se regăseşte niciodată în locul în care se află.

Pentru că el visează la o trupă De Filippo, adică a lui, a Titinei şi a lui Peppino.

Anii '20 sunt ani de mari căutări pentru el, sunt anii în care încearcă să îşi dezvolte cât mai mult aria de acoperire în tot ceea ce ţine de organizarea unui spectacol, dar şi anii în care îşi dă seama de limitele teatrului napoletan, ale teatrului lui Scarpetta şi începe să fie din ce în ce mai interesat de ceea ce se întâmpla în teatrul de artă din întreaga Italie. În minţile celor doi băieţi De Filippo începe să se cristalizeze tot mai clar tipul de teatru pe care şi-l doreau:

> "[…] eu şi fratele meu, pregătiţi deja pentru o schimbare totală a vieţii noastre artistice, ne gândeam cum am fi putut da o altă direcţie teatrului nostru napoletan, care, în acele vremuri, de vreo jumătate de secol, naviga vesel pe 'vaporul' scarpettian, plin de texte teatrale

[5] Conferinţa inaugurală a Studioului Internaţional al Spectacolului, Montalcino, 1983.

[6] La unsprezece ani află că este *figlio di NN*, adică copil din flori şi, fiind exact în momentul de intrare în adolescenţă şi de formare a unei imagini de sine, primeşte vestea foarte rău.

> amuzante, da, dar derivate din poşade şi vodeviluri franţuzeşti, care, în cea mai mare parte a lor, atunci când erau transpuse în mediul napoletan, se dovedeau triste şi incredibil de depăşite, care nu avea nimic a face cu Napoli. Noi, în schimb, ne doream 'comedia napoletană'! Adică un teatru care să poată exprima defectele şi valorile acelui Napoli burghez. Cel îndurerat şi demn şi tocmai de aceea mereu copleşit de 'mizeria' materială şi morală. Acel Napoli mereu în luptă cu viaţa de zi cu zi, plină de mii de probleme sociale mari şi meschine, acel Napoli în care pătura joasă şi mica burghezie, fiecare în felul ei, dar cu singurul scop de a supravieţui, ştiau cum să meargă umăr la umăr pe calea destinului lor ... când pe furtună, când pe vreme bună! Noi înţeleseserăm că 'teatrul napoletan', tocmai pentru că la bază era esenţialmente comic şi adeseori grotesc, avea nevoie, într-o alternare înţelept cumpătată, de propuneri serioase alături de cele caraghioase: în fine, de la alb la negru şi invers. Teatrul 'de Artă', creat prin antiteză cu cel al lui Scarpetta de tot felul de Di Giacomo, Russo, Bovio, Serao, Ragosta şi alţii, a fost, prin caracter şi stil, o formă teatrală lăudabilă, dar greoi şi insistent înclinată, până la a se complace în el, către 'noir'. Astfel că, fără să îi neg multe merite artistice, sfârşea, într-un târziu, prin a întrista copios spectatorul, care se îndepărta de teatru. Cel 'popular', al lui Viviani, variat, da, iute, vesel, colorat ... dar, după mine, era, în substanţă şi, mai ales la începuturi, exagerat şi prea evident 'machetist'. În plus, era prea legat de inegalabila artă comică personală a lui Viviani însuşi. În acest climat de 'asta' şi 'ailaltă', fără să ne dorim să negăm valoarea intrinsecă a fiecăruia dintre aceste teatre, în felul nostru, gândeam subiecte, schiţe şi scenarii pe care să le punem bine, în aşteptarea momentului potrivit, care, eram siguri, avea să vină […]." (Peppino De Filippo 1976, 236-237).

Titina şi soţul ei, Pietro Carloni, sunt angajaţi stabili ai Companiei Molinari de Teatru Nou, iar impresarul ei, Aulicino, se află în căutarea unui actor care să îl înlocuiască nici mai mult nici mai puţin decât pe marele Totò, care îl părăsise în favoarea unui teatru din nord. Are inspiraţia să angajeze nu unul, ci pe amândoi băieţii De Filippo. Mai mult, le permite celor trei fraţi ca, împreună cu alţi cinci colegi de trupă, să alcătuiască o subcompanie, Ribalta Gaia (Avanscena Veselă). Astfel, cei trei De Filippo ajung să facă pentru prima oară parte din aceeaşi distribuţie. Titina scrie în memoriile publicate postum de fiul său: "Parcă îi vedeam pentru prima oară. Mai înainte de acel moment, trebuie să mărturisesc că nu îi cunoscusem cu adevărat. Băieţii ăia doi urâcioşi, închişi în ei, trăiseră alături de mine o copilărie ciudată, specială. Şi eu, altă urâcioasă şi eu, tot închisă în mine, nici măcar nu îmi dădusem seama de prezenţa lor. Trăiam de una singură, fără să mă gândesc la firile lor, jucaserăm departe unii de alţii, fuseseră în armată, se însuraseră. Pe scurt, doar acum, în 1930, teatrul ne punea pe unul în faţa celorlalţi. (Carloni 1984, 38)

Eduardo şi Mario Mangini, soţul Mariei Scarpetta, încep să scrie pentru această companie un alt fel de spectacole, al căror succes să nu se întemeieze, în ciuda reţetei vremii, pe fastul costumelor, pe sclipirea paietelor şi rotirea ameţitoare a picioarelor balerinelor, ci pe glumele inteligente, dublate de spiritul extrem de caustic al actorilor.

Unul dintre primele asemenea texte a fost *Sik-Sik, l'artefice magico* (Sik-Sik, artistul magic, 1929[7]). Un act unic, care stârneşte imediat râsetele tuturor din companie:

> "Este ora unsprezece de dimineaţă şi repetăm *Sik-Sik*. În acest moment a trebuit să ne oprim din repetiţii, pentru că râdem cu lacrimi, împreună cu toţi ceilalţi care asistă la repetiţii, tehnicieni, nişte plasatoare, nişte funcţionari. Nu mai putem continua. Comicul situaţiei, al glumelor lui Eduardo şi ale lui Peppino, este greu să ne abţinem chiar şi noi, actorii, este irezistibil. Erau primele dăţi când îl vedeam pe Eduardo jucând. Mi se părea atât de diferit, comicul lui mi se părea

[7] Există discuţii referitoare la anul de scriere a acestui act unic. Şi Titina, şi Peppino declară în memoriile lor că piesa a fost montată pentru prima oară în 1930 şi tot acest an este menţionat şi de alte surse documentare, însă Eduardo o datează ca fiind din 1929, an care apare în toate ediţiile Einaudi.

atât de proaspăt. Îmi dădeam seama, că, uneori, pe când râdeam, mi-era milă pentru acel chip scobit, pentru expresia acelor ochi negri în care părea să joace o lacrimă. Şi îmi spuneam singură: Dar Eduardo chiar nu glumeşte? Da. Actorul nu glumea." (Carloni 1984, 38)

Distribuţia: Titina era Giorgietta, Peppino era Rafele, iar Eduardo, evident, era Sik-Sik. El inspirase acel nume neobişnuit, doar el putea să interpreteze personajul: "Eduà, non lo vedi come sei sicco sicco? Pari la statua della fame!" (Peppino De Filippo 1975, 47). Subiectul este dintre cele mai facile: Sik-Sik este un iluzionist meridional de bâlci, extrem de sărac, care şi-a pus la punct un număr în care este ajutat de soţia Giorgetta, însărcinată, şi un asistent, Nicola. Acesta însă îl lasă baltă înainte de spectacol, el este nevoit să angajeze pe altcineva. Îl găseşte pe un alt sărman, Rafele, care, pentru zece lire acceptă să facă rolul spectatorului care vine pe scenă să fie martor la transformările pe care artistul pretinde că le face. Doar că, în chiar timpul reprezentaţiei, se întoarce Nicola şi îşi revendică locul. Sub ochii publicului, cei doi - exact ca două personaje de *Commedia dell'Arte*, servitorul cretin şi servitorul neghiob, dar plin de sine - îi încurcă numărul lui Sik-Sik, transformându-se sub ochii spectatorilor din ajutoare în antagonişti (Barsotti 1998, 53). Dacă o vreme acesta reuşeşte să dea impresia că este stăpân pe situaţie şi toate merg exact conform planului ("Sik-Sik, apare, aşadar, până la sfârşit, ca un *erou năpăstuit dar neîmblânzit*": *ibidem* 55), la ultimul truc se dă de gol şi clachează. Giorgetta este închisă într-un cufăr încuiat cu lacăt, ar trebui să iasă printr-o altă deschizătură, nevăzută de public, folosind un lacăt trucat, pe care însă Rafele, atent la discuţia cu Nicola, îl pierde. Timpul trece, Sik-Sik este din ce în ce mai îngrijorat pentru soarta soţiei şi a copilului, încearcă totuşi să dreagă lucrurile. Disperat, cu lacrimile şiroind pe obraji, este nevoit să spargă lacătul şi să îşi salveze familia, în detrimentul numărului.

Prin crearea lui Sik-Sik Eduardo reuşeşte să atingă unul dintre punctele cele mai înalte ale dramaturgiei sale: rămânând în zona teatrului popular napoletan şi-a găsit personajul-tip pe care îl căuta şi pe care îl va perpetua, într-o formă sau alta, în toţi ceilalţi protagonişti ai teatrului său. Toţi protagoniştii masculini ai lui Eduardo sunt nişte bieţi trădaţi de viaţă, oameni cu idealuri prea mari şi prea curate pentru lumea prea strâmtă să le poată satisface apetitul pentru vis; sunt oameni nevoiţi să trăiască în lumea celorlalţi, care nu au cum să îi înţeleagă, ba, mai mult, încearcă mereu să îi elimine din preajma lor, ca elemente inutile, alogene. Aşa se nasc Luca Cupiello (*Natale in casa Cupiello*, 1931-1943), Gennaro Jovine (*Napoli milionaria!*, 1945), Alberto Stigliano (*Mia famiglia*, 1955), ca să îi amintim fie şi numai pe cei mai cunoscuţi. *Sik-Sik, l'artefice magico* este textul care, de altfel, defineşte şi structura schemelor de personaje din piesele pe care le va scrie Eduardo de acum înainte, bazându-se tocmai de calităţile actoriceşti şi datele naturale ale fraţilor lui: dacă Titina va avea întodeauna rolul principal feminin, niciodată cu adevărat important până la *Filumena Marturano* (1946), Peppino deja se instalează în rolul de comic mediteranean, diferit de comicul trist, melancolic al fratelui său. Aşa îi va găsi anul 1930, când, pentru o vreme vor întemeia "Teatrul Umoristic Eduardo de Filippo, cu Titina şi Peppino".

Cam toate ediţiile de teatru ale lui Eduardo De Filippo încep cu acest text. Dar el nu fusese primul, ci doar primul de succes. Eduardo nu a vrut niciodată să scrie un volum de memorii, în schimb a fost deosebit de atent la maniera în care a fost editată opera sa teatrală.

Încă din 1956, Eduardo îşi publică piesele într-o anumită ordine, cumpănit stabilită chiar de el. Până la ediţia din 1979, publicată, ca toate celelalte, la editura Einaudi, el a intervenit asupra unora dintre texte (fie pentru că pentru că pierduse originalul, de exemplu de la *Natale în casa Cupiello*, şi, în ediţia princeps, publicase un text pus cap la cap din

amintirile sale şi ale surorii Titinei, fie pentru că el considera că un text, pentru a putea fi publicat, trebuie să treacă testul reprezentaţiei/reprezentaţiilor şi să se cristalizeze mai curând un caiet de scenă, cât mai aproape de forma definitivă). Dar niciodată nu a abdicat de la ideea sa iniţială de a-şi organiza opera în două volume, pe criterii cronologice, *Cantata dei giorni pari* şi *Cantata dei giorni dispari*, Cantata zilelor cu soţ, respectiv fără soţ. Titlul face referire la o expresie napoletană, conform căreia *i giorni pari*, zilele cu soţ, sunt cele în care lucrurile merg normal, ca de obicei; *i giorni dispari*, zilele fără soţ, sunt cele în care totul merge pe dos. Cesura cantatei defilippiene este un eveniment istoric fundamental pentru mersul şi definirea secolului al XX-lea: încheierea celui de-al doilea război mondial. Aşadar, *Cantata dei giorni pari* cuprinde textele scrise între 1920 şi 1945 (adică de la *Farmacia di turno*, Farmacie de serviciu, la *Io, l'erede*, Eu, moştenitorul), în timp ce *Cantata dei giorni dispari* acoperă perioada 1945-1973 (adică de la *Napoli milionaria!* la *Gli esami non finiscono mai*, Examenele nu se termină niciodată).

Judecând după definiţia termenului împrumutat din muzică, Eduardo s-a gândit cu siguranţa la caracterul "solemn sau liric, pentru solişti şi orchestră, cu sau fără cor" al cantatelor. Astfel, piesele sale, texte care pot cu uşurinţă să treacă drept comedii, sunt mai curând solemne, grave. Deşi par să aibă câte un protagonist, sunt, de fapt, compoziţii corale, iar sensul global nu poate fi perceput fără ascultarea şi a orchestrei şi a corului. Personajele lui Eduardo nu ar putea exista independent, nu s-ar susţine şi explica dacă nu ar fi plasate într-un context foarte bine definit, care le face să fie nu fundal, ci structură portantă. E vorba cu precădere de populaţia săracă a cartierelor mizere ale oraşului Napoli, oameni care se zbat să trăiască de la o zi la alta, care intră – forţaţi tocmai de starea lor de extremă pauperitate, de lipsa de educaţie, de un puternic filon de conservatorism comportamental şi de gândire – în cele mai neaşteptate situaţii şi iau cele mai nepotrivite şi, nu de puţine ori, suprarealiste decizii. Protagoniştii eduardieni cântă partituri individuale, de cele mai multe ori discordante cu ale celorlalţi. Ceilalţi cântă în cor, poate pe mai multe voci, dar aceleaşi note: formează un grup compact, imposibil de neglijat.

Desigur, din cele de mai sus, fie şi la o lectură rapidă, se poate observa neconcordanţa dintre titlurile celor două volume de teatru eduardian şi materia dramatică pe care ele o acoperă. Pentru Eduardo zilele bune - deşi sărace, deşi trăite în timpul regimului fascist - au fost cele în care omenirea încă se mai orienta după o busolă a moralităţii, vremuri în care tradiţia încă mai reuşea să ordoneze realitatea şi să ofere variante de interpretare a vieţii cotidiene. Zilele nefaste însă sunt cele ce au urmat războiului, sunt zilele decepţiilor de toate felurile, personale, sociale, politice, sunt zilele în care, deşi aflat la adăpostul libertăţii, omul nu mai poate să se regăsească în noua lume: inventarul de metode de adaptare moştenit şi adoptat până atunci a devenit inutil în contextul imensei dezordini ce l-a acaparat pe om.

Împărţirea textelor mai reprezintă ceva, care însă nu are nimic a face cu crearea textelor. După entuziasmul primelor momente ale companiei De Filippo, au început să apară şi cele urâte, de la turnee cu succes schimbător de la un oraş la altul, cu încasări extrem de reduse, la acutizarea conflictelor dintre cei doi băieţi De Filippo. Divergenţele erau, în principal, de natură artistică, dar firea dură a lui Eduardo, caracterul său inflexibil, despotismul pe care şi el şi Vincenzo îl moşteniseră de la Scarpetta erau greu de suportat. Mai ales de Peppino, care, pe de o parte, credea că fratele lui mai mare a uitat de proiectele comune de înnoire a teatrului napoletan, pe de o alta, se vedea limitat întotdeauna la rolurile secundare, pentru că cele principale erau scrise de Eduardo pentru sine. Astfel că la 20 decembrie 1944 cei doi se află pentru ultima oară pe scenă împreună şi este şi una dintre

ultimele dăţi când îşi vorbesc. Teatro Umoristico I De Filippo murea, se năştea Teatro di Eduardo. Titina va rămâne tot restul vieţii sale alături de Eduardo. Poate şi ca o formă de recunoştinţă pentru alegerea ei, nu numai pentru a-i îndeplini o mai veche dorinţă, Eduardo va compune pentru ea *Filumena Marturano*, rolul care avea să o consacre definitiv în lumea teatrului italian până la identificare cu figura fostei prostituate care luptă o viaţă întreagă pentru a-şi compune o familie din cei trei copii, rod al vechii ei meserii, şi Domenico Soriano, cel căruia şi-a sacrificat nemeritat viaţa. Până atunci, parcă purtând întreaga povară pe care i-o puseseră pe umeri părinţii nedându-i legitimitatea unei familii, scrisese doar despre familii în disoluţie şi care, aflate pe marginea unei prăpăstii, nu ştiu cum să o evite. Acum însă se lasă în voia unei speranţe greu de bănuit în el şi vorbeşte despre o familie care se compune din nimic.

În teatrul lui Eduardo De Filippo se pot observa şi delimita perioadele de evoluţie a intenţiilor sale inovatoare, un parcurs mai uşor identificabil în *Cantata dei giorni pari*. El se naşte nu numai ca actor de teatru dialectal napoletan, ci şi ca dramaturg al aceleiaşi arii artistico-geografice. Prin tatăl său Scarpetta, prin maestrul acestuia Antonio Petito, acesta prin tatăl său şi aşa mai departe, Eduardo este conectat direct la experienţa interpretativă a Commediei dell'Arte. Pentru el nimic nu este mai uşor decât să imagineze o farsă pulcinellescă (chiar şi în texte în care ea poate că nu îşi avea locul, cum este *Filosoficamente*, 1928) sau să propună o pereche de *zanni*, mereu famelici şi certăreţi (în *Ditegli sempre di sì*, Nu-l contraziceţi niciodată, 1927, în *Sik-Sik, l'artefice magico*, în *Quei figuri di trent'anni fa*, Indivizii ăia de acum treizeci de ani, 1929 ş.a.m.d.). Alături de comicul de limbaj (dar nu de dublu sens, ci de limbaj inventat) era maniera cea mai la îndemână pentru a provoca râsul. Or, acesta era tocmai vehiculul destinat transportării inovaţiilor sale: pastila amară a subiectelor "grele" aluneca pe gât în timpul unui hohot. Iar la următoarea piesă revenea de două ori mai mare şi mai amară.

S-a vorbit foarte mult, parcă cu intenţia de a legitima prin contaminare dramaturgia defilippiană, despre contactul artistic direct dintre De Filippo şi Pirandello. Din păcate, acesta a fost vremelnic, de doar trei ani, pentru că Maestrul s-a stins în 1936. Nu au apucat, desigur, cu imensa părere de rău a lui Eduardo, decât să pună în scenă *Il berretto a sonagli* (cu el în rolul lui Ciampa), *Liolà* şi să adapteze pentru scenă *L'abito nuovo*. Dacă este să se vorbească de pirandellism în opera lui De Filippo, aceasta este la mâna a doua. Eduardo urmărea întreaga panoramă teatrală naţională contemporană lui şi prelua acele particularităţi pe care le regăsea în intenţiile sale. Aşa a făcut, de exemplu, şi cu teatrul "grottesc" al lui Chiarelli din *Il volto e la maschera*, Chipul şi masca, pe care l-a preluat în *Uomo e galantuomo* (Om şi galantom). În plus, aceste preluări sunt transparente la Eduardo doar cât timp erau active în epocă, apoi le neglijează, ca, la final, în *Cantata dei giorni dispari*, ele să dispară.

Dacă unele caracteristici ale celor două volume se propun drept trăsături generale ale textelor defilippiene (personajul visător şi neadaptat, de exemplu) fiecare dintre cele două *Cantate* îşi are propriile trăsături tematice, dar şi formale. Dacă întotdeauna toposul eduardian rămân Napoli sau întinderile Campaniei, în prima jumătate a creaţiei lui Eduardo, fundalul pe care se desfăşoară acţiunea pieselor sale este în general lumea săracă a cartierelor mizerabile din Napoli, acolo unde locuieşte mica burghezie, proletariatul urban, aflat într-o continuă luptă cu traiul de la o zi la alta, cu plata chiriei; familiile nu neapărat numeroase, dar atât de sărace încât sunt nevoite să-şi subînchirieze câte o încăpere din apartamente sau trebuie să inventeze modalităţi, de cele mai multe ori oneroase, de a-şi rotunji veniturile firave. Dar, în acelaşi timp, o lume în care oamenii sunt uniţi tocmai de

această mizerie colectivă, se ajută, sunt mereu prezenţi în viaţa celorlalţi, fără ca aceştia să se simtă în vreun fel invadaţi. Cum protagoniştii sunt incapabili să se adapteze la realitate şi să o fixeze în scheme definitive, prin acţiuni decise şi constructive, destinul deja marcat al acestor familii ar fi într-o totală derivă dacă nu ar beneficia de liantul colectivităţii. Aceasta este, la rândul ei, constituită şi ţinută laolaltă de fundalul cultural napoletan extrem de colorat, plin de supersitiţii (*Non ti pago*, Nu te plătesc, 1940, *Questi fantasmi*, Fantomele astea, 1946, *Napoli milionaria!*).

Depăşind simpla comedie tradiţională, făcută doar din gaguri gratuite, din jocuri de cuvinte, textele lui Eduardo pot tinţi mai departe, să abordeze nu defectele fizice ale unui sau ale altuia sau personajele-machetă ale teatrului anterior lui. Astfel că piesele sale plasează personajele mai sus şi într-un anumit context socio-politic. *Cantata dei giorni pari* cuprinde exact perioada de guvernare fascistă a Italiei şi, în filigran sau mai evident, acest lucru se vede: de la critica abia întrezărită la adresa burghezului mulţumit cu viaţa sa îndestulată, lipsit de dorinţa de a întreprinde ceva din *Chi è cchiù felice 'e me?* (Cine este mai fericit decât mine, 1929) până la dificila perioadă a celui de al doilea război mondial, de dinainte de debarcarea aliaţilor (1943), cu bursa neagră, cu raidurile aeriene, dar şi de după acest moment, cu instalarea trupelor americane în oraş, cu furturile pe care găştile de mici delincvenţi le fac în detrimentul aliaţilor, cu poveştile de iubire pasageră şi lucrativă dintre aceştia şi femeile din Napoli.

În schimb, piesele cuprinse în *Cantata dei giorni dispari*, care, aparent ar fi trebuit să vorbească de acea "trecere a nopţii" (enunţată la finalul piesei *Napoli milionaria*!, cu referire la lunga noapte a Istoriei ce se abătuse asupra Italiei), chiar de la primele texte trădează o cu totul altă realitate a lucrurilor. Nu este realitatea ... neorealismului, dominantă în arta vremii şi îmbrăţişată de atâţia artişti, realitatea care vorbeşte de distrugere şi de refacere, de eliberarea de o tensiune durată, pentru italieni, mai bine de două decenii, de speranţa că o nouă clasă socială, dar şi o nouă generaţie, necorupte de tarele trecutului se vor propune ca elemente de sanitate a societăţii. Realitatea lui Eduardo De Filippo este cea a dezamăgirii ce a urmat iute speranţelor nutrite de toţi în 1945, a idealurilor îngropate repede şi adânc sub un strat gros de indiferenţă sau, şi mai rău, de nebănuită mizerie umană. Eduardo a fost dintotdeauna un foarte fin observator a vieţii socio-politice italiene. Fin şi îndurerat. Deja din *Cantata dei giorni pari* anumite personaje erau construite şi luate în derâdere prin prisma lipsei lor de implicare, a anihilării voinţei. Dar aveau un motiv: momentul istoric era de aşa natură încă putea induce şi o formă de apatie, în vederea conservării pe mai târziu a energiilor. Însă în *Cantata dei giorni dispari* acel moment a trecut. Plebea napoletană cedează în pagina lui Eduardo locul burgheziei de mijloc a profesioniştilor, capabili să se sincronizeze cu restul societăţii la ritmul dezvoltării materiale, dar conştienţi că sunt incapabili să se regăsească pe ei în noua lor viaţă. Şi în prima parte a creaţiei defilippiene personajele se agaţă de lucruri minore, dar acestea sunt doar ipostaze ale unei profunzimi de sentiment, sunt ipostaze ale cultului pentru tradiţia cea bună, pentru familie, pentru moralitate. În cea de a doua parte însă lucrurile mici sunt cele care, de fapt, construiesc existenţele: nimeni nu e dispus să mai asculte, darămite să-şi însuşească lecţii despre moralitate sau familie.

Eduardo declară că, după semnalul tras cu *Napoli milionaria!* în replica finală, a lăsat o vreme mai marilor politicii italiene să înţeleagă sensurile incriptate şi să redreseze lucrurile. Pentru că acest lucru nu s-a întâmplat, a scris *Filumena Marturano*, în care cei trei fii nelegitimi ai unei foste prostitute de treabă sunt un muncitor, un mic comerciant şi un tânăr intelectual, adică cele trei clase sociale pe care el propunea să se întemeieze

reconstrucţia Italiei contemporane. Nici acest mesaj nu şi-a atins ţinta, ba lucrurile au început chiar să se deprecieze şi mai mult. Atunci De Filippo începe să se gândească inclusiv la o sursă inedită de redresare naţională, acolo unde nu s-ar fi gândit nimeni s-o caute: dincolo de limitele legii. Aşa se naşte subiectul din *Il sindaco del Rione Sanità* (Primarul din cartierul Sanità, 1960), care gravitează în jurul figurii onorabile a unui şef de familie camorristă, a deciziilor sale mult mai înţelepte decât ale politicienilor de la Roma, dar, mai ales, a opţiunii sacrificiului de sine pentru binele colectiv.

Angajamentul său în viaţa politică i-a fost recunoscut într-un fel care probabil pe el nu l-a încântat prea tare: în 1981 a fost numit senator pe viaţă. Având un relativ acces la putere, deci la schimbare, bătălia pe care a dus-o în puţinii ani ce îi mai rămâneau a fost tot în favoarea delincvenţei, de data aceasta a minorilor închişi în şcolile de corecţie. A pledat pentru recuperarea şi reintegrarea lor socială înainte ca ei să ajungă să fie cu totul înghiţiţi de lumea criminalităţii organizate, ipostaziindu-se, de fapt, ca singura lor şansă la o altă viaţă decât cea la care îi condamna naşterea în mediul lor social.

Desigur, această activitate i-a adus şi recunoaşterea internaţională, mai ales în ţările blocului comunist. În 1962 a făcut un turneu în jumătate de Europă, inclusiv în Uniunea Sovietică, Polonia şi Ungaria şi astfel a putut vedea care era impactul dramaturgiei sale, mai ales în uniunea Sovietică, unde era al doilea - după Shakespeare - în seria frecvenţei montărilor de piese cu autori străini şi unde se spune că, la un moment dat, era jucat simultan în patruzeci şi şapte de teatre. Teatrul lui Eduardo De Filippo, născut în sânul tradiţiei locale napoletane, scris într-o limbă ce uneori cu greu putea să fie înţeleasă chiar şi de italienii din alte zone, bazat pe poveşti ambientate într-un oraş pe care e foarte probabil că spectatorii nu îl văzuseră niciodată, spus de nişte personaje care acţionau într-un context cultural extraordinar de specific – Napoli – a ajuns să fie tradus în toate limbile relevante. Opera sa face acum obiectul unor studii de traductologie, pentru că este de neconceput ca un autor semi-dialectal să fie transpus într-o altă limbă (fie ea chiar şi italiana!) fără să se piardă specificitatea. Lucrările lui De Filippo nu fac excepţie: mare parte din savoarea textului se pierde, uneori şi caracterizarea personajelor, realizată prin limbaj, unele dintre textele sale cele mai reuşite sub acest aspect au rămas într-un con de umbră. Dar, eliminând toată culoarea locală a scrierilor teatrale ale sale, rămâne intactă încărcătura tematică universală, comprensibilă sub orice latitudine, într-o formă de înfrăţire a durerii umane.

Referinţe bibliografice

Barsotti, Anna. 1995. *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*. Roma: Bulzoni editore.

Barsotti, Anna. 1998[6]. (a c. di) Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari.* Torino: Einaudi.

Carloni, Augusto . 1984. *Titna De Filippo: vita di una donna di teatro*. Roma: Rusconi.

De Filippo, Eduardo. 1995[5]. *Cantata dei giorni dispari* (a c. di Anna Barsotti), voll. I-II.

De Filippo, Eduardo. 1995[7]. *Canatta dei giorni dispari* (a c. di Anna Barsotti), vol. III.

De Filippo, Eduardo. 1998[6]. *Cantata dei giorni pari*. Torino: Einaudi.

De Filippo, Isabella. 1985. *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite. Milano: Bompiani.*

De Filippo, Peppino. 1976. *Una famiglia difficile*. Napoli: Marotta.

Giammuso, Maurizio. 2004. *Vita di Eduardo*. Roma: Elleu multimedia.

Simona VINTILĂ
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Reteatralizarea teatrului românesc în spațiul europen contemporan: teatrul indepedent

Abstract: (The Retheatralisation of the Romanian Theatre in the Contemporary European Environment: the Independent Theatre). The independent theatre has revealed itself to the contemporary artists as an essential requirement for protecting this beautiful inner flame that can be captured only inside the marvelous space of creativeness.
The independent theatre is no longer willing to accept art as deprived from the very depths of truth or from the dramatic present time in order to prevent the artistic fact from its further development.
A vivid theatre means a theatre of courage and of assuming that the world is changing its routes radically. Theatre should unite and facilitate common interests. It should support and contribute to the unchaining of the human being from its own conceitedness.
Theatre, as part of performative arts, is the only guiding light through the tunnel built by the contemporary society on the ground of restraining and watching people's free mind and spirit.
The Romanian theatrical society seems to recover strength and to reject the so-called *museum values* that are pernicious to deprive theatre from truth and vivacity. The independent theatre has the force to destroy a cultural shield built around arts in the name of a nostalgic past.
The independent theatre brings back the spiritual nurture and heals gradually the wounds created by a cultural society which has been long time addicted to a budgetary screen.

Keywords: independent theatre, retheatralisation, unchaining, creativity, free expression

Rezumat: Teatrul independent s-a născut ca o necesitate firească a artiștilor contemporani de a proteja acea ardere lăuntrică, frumoasă pe care o întâlnim doar în spațiul miraculos al creativității scenice. În acest fel, teatrul independent este *idiosincrazic* la acel act artistic care nu mai pătrunde adânc sensurile lumii, care nu mai respectă prezentul dramatic sau care nu descifrează dezvoltarea sa ulterioară.
Teatrul viu este acel teatru care are curajul de a-și asuma că lumea este în transformare, că își schimbă adesea radical parcursul. Teatrul trebuie să unească, să dezvăluie preocupări și situații comune, să sprijine și să descătușeze ființa umană de capcanele propriului eu. Teatrul, artele spectacolului în general, sunt singura lumină călăuzitoare în tunelul pe care societatea contemporană tinde să îl construiască în vederea monitorizării forțate a gândirii și a exprimării libere.
Lumea teatrală românească pare să iasă treptat din convalescență și să refuze să se mai ecraneze în fața unor *valori de muzeu* care riscă să-l transforme într-un teatru lipsit de viață și de adevăr. Teatrul independent pare să aibă forța necesară de a sparge un scut cultural ce sufoca actul artistic în virtutea unui trecut nostalgic. El repune pe scara valorilor *hrana* spirituală și vindecă treptat rănile pe care le-a suferit arta dramatică de-a lungul unei existențe dependente de un paravan bugetar.

Cuvinte cheie: teatru independent, reteatralizare, descătușare, ardere, exprimare liberă

MOTTO: *"Simț enorm și văz monstrous!"I.L.Caragiale*

Cine are nevoie de *independența* teatrului? Ce este -defapt- teatrul independent? Sunt întrebări care și-au găsit răspunsul foarte greu în atmosfera culturală românească de după revoluția din decembrie 1989. Ciudată este lentoarea cu care s-a produs descătușarea mișcării teatrale din România, în condițiile în care *privatizarea* era pe buzele tuturor și piața de servicii începuse deja procesul de liberalizare. Se pare, însă, că teatrul de stat nu s-a grăbit să-și deschidă porțile spre libertate decât târziu, mai precis în momentul în care

atmosfera politică postdecembristă și-a azvârlit tentaculele asupra minților, încă euforice, ale populației.

Totuși, în România nu putem vorbi despre un teatru independent care s-a născut eminamente ca rezultat al unei revoluții culturale, ci mai degrabă ca o necesitate a tinerei generații de a-și găsi un loc și un mod de exprimare liberă a crezului teatral, departe de instituțiile bugetare. Teatrul românesc instituționalizat a devenit, după revoluție, un loc călduț pentru angajații săi, pe de o parte datorită infuziei de capital de la bugetul de stat, care permitea evoluția financiară a celor implicați în crearea de spectacole, pe de altă parte a favorizat, paradoxal, deprofesionalizarea unui număr mare de angajați. Să ne amintim doar de scandalul *provocat* de Andrei Pleşu în anul 1990, când în calitate de ministru al Culturii, l-a numit pe Andrei Șerban director al Teatrului Național, punându-l să lupte nu numai cu un sistem bine înrădăcinat în trecutul comunist, ci și cu o generație *veche* de actori, refractari la orice schimbare în bine a mișcării teatrale.

Opțiunea teatrului independent s-a născut, așadar, mai mult în urma unor astfel de scandaluri mai mult sau mai puțin cunoscute de opinia publică românească. Cert este că apariția lui se datorează în mare măsură tinerei generații sătule de a mai bate la uși închise și de a aștepta pensionarea unor *monștri sacri* care se agață cu disperare de postul călduț pe care îl au în teatrele bugetare. Teatrul românesc independent este încă firav, dar fluxul de energie creatoare pe care l-a adus în societatea culturală este de necontestat.

> *„Pentru cei din teatrul independent, un spectacol nu e doar un spectacol, ci e Totul. În teatrul independent nu există salariu. Dacă nu arzi, dacă nu-ți pui sufletul în ce faci pe scenă, n-o să mai ai public, deci nu vei lua nici bani, iar spectacolul va muri. Actorii și regizorii sunt nevoiți să «transpire sânge». În teatrul independent nu se poate oricum. În teatrul de stat e mai călduță chestia: nu trebuie să-ți dai sufletul; spectacolul se va juca toată stagiunea și salariul tău va continua să vină. Desigur, nu vreau să spun că teatrul independent e mai bun ca cel de stat. Nu e deloc așa - dar cu siguranță e altfel! Teatrul de stat are avantajul că e făcut în proporție mare de oameni mai puțin tineri, iar asta înseamnă experiență. Nu poți compara nimic cu experiența (fie ea de scenă, de viață, de creație etc.). Fără experiență, riști să inventezi roata și să te bucuri că ai făcut-o, fără să știi că omenirea a descoperit-o deja. Teatrul de stat poate oferi publicului producții minunate, cu regizori și actori mari, decoruri și costume, așa cum teatrul independent nu-și prea permite să facă”*[1].

Teatrul independent este *idiosincrazic* la acel act artistic care nu mai pătrunde adânc sensurile lumii, care nu mai respectă prezentul dramatic sau care nu descifrează dezvoltarea sa ulterioară. El are curajul de a-și asuma adevărul că lumea este în transformare, că își schimbă adesea radical parcursul. Teatrul trebuie să unească, să dezvăluie preocupări și situații comune, să sprijine și să descătușeze ființa umană de capcanele propriului eu. Teatrul, artele spectacolului în general, sunt singura lumină călăuzitoare în tunelul pe care societatea contemporană tinde să îl construiască în vederea monitorizării forțate a gândirii și a exprimării libere.

Teatrul independent își permite în toate sensurile să devină un teatru social sau politic, pentru că își trage seva dintr-un protest teatral moștenit într-o formă mai mult sau mai puțin elaborată în anii comunismului. Este o formă de teatru care și-a asumat un rol educațional. Teatrul independent nu fuge de timpul prezent, nici nu se adăpostește sub

[1] Vlad Logigan, într-un interviu acordat revistei 22, în 26.11.2013, vezi http://www.revista22.ro/cui-i--e-frica-de-teatrul-independent-ii-34285.html#

mantia protectoare a clasicilor, ci îndrăznește să exploreze noi forme de exprimare cu mijloace care se regăsesc în teatrul lui Grotowski.

Teatrul românesc independent se face *vinovat* de re-naşterea mişcării teatrale din România după decembrie 1989. Apariția și dezvoltarea sa ulterioară se datorează unei generații noi de artiști, crescuți într-o societate confuză, cu părinți depășiți de schimbările socio-politico-economice, artiști dispuși să re-inventeze, re-teatralizeze arta spectacolului. Prima manifestare importantă a fost semnalată odată cu apariția mișcării *dramAcum*[2] a cărei scop era transformarea actului teatral prin promovarea scriiturii noi. Astfel, temele alese erau inspirate de realitatea imediată, iar mijloacele folosite erau reduse la minimum. În acest context, teatrul independent reunifica textul dramatic și actantul și renunța la mijloacele scenografice folosite în sistemul teatral bugetar.

În teatrul independent totul este minimalist, atât decorul şi costumele, cât şi jocul actoricesc. Limbajul scenic este şi el transformat. Se observă un firesc al vorbirii şi al gesturilor care contrastează cu modul de exprimare scenică tradițional prezent în majoritatea școlilor de teatru românești. Textul dramatic este cu preponderență axat pe problemele și preocupările generațiilor postrevoluționare. Teatrul independent vorbește despre aici și acum, despre problemele concrete ale lumii în care trăim.Textul dramaturgic rămâne pilonul principal al spectacolului şi dă dimensiunea socială a acestei formule teatrale, dar nu înlocuieşte regizorul în actul creației spectaculare. Regizorul rămâne în continuare creatorul necesar în actul teatral contemporan.

Independentizarea teatrului s-a datorat nu numai dorinței de ancorare în prezentul social al generației teatrale postdecembriste, ci și adoptării unui nou sistem de formare a creatorilor de spectacole, respectiv trecerea la sistemul Bologna, un sistem aproape industrial care a comprimat anii de studiu și a facilitat sporirea numărului de studenți. Aplicarea acestui sistem în universitățile cu profil artistic a produs o discrepanță majoră între cererea și oferta existentă pe piața culturală românească, astfel că instituțiile bugetare s-au trezit în imposibilitatea creării de locuri de muncă pentru numărul mare de absolvenți ai universităților de profil.

Aflat în turneu în Timişoara, în 2008, cu spectacolul *Creatorul de teatru*, Marcel Iureș a fost întrebat de un student al școlii de actorie a Universității de Vest din Timișoara, dacă studenții din provincie ar avea șansa găsirii unui loc în teatrele bucureştene. Răspunsul marelui actor sintetizează criza teatrală în instituțiile de stat: școlile de actorie din București produc în medie 1000 de studenți pe an, dintre care doar un procent foarte mic reușesc să se angajeze în teatre, ceilalți alegând să trăiască din reclamele la radio sau televiziune şi să rămână ancorați în capitală, în speranța că se va ivi o oportunitate de intrare în vreun teatru bucureștean. Nu e greu de înțeles că piața teatrală din București este saturată și șansele absolvenților școlilor de actorie din celelalte județe ale țării să obțină un angajament în capitală sunt egale cu zero…

Revenind la teatrul independent, putem afirma cu convingere că sistemul Bologna a facilitat și o revigorare a fenomenului teatral românesc, prin apariția unor grupuri de artiști dornici să se exprime şi să pună în practică ceea ce au acumulat în anii de studiu.

[2] Platforma *dramAcum* a fost înființată în anul 2000 de Nicolae Mandea, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol şi Alexandru Berceanu cu scopul de a genera şi promova dramaturgia românească nouă. În 2010 organizația a căpătat personalitate juridică, iar echipei i s-au alăturat Ana Mărgineanu, Maria Manolescu şi Peca Ştefan. *dramAcum* derulează proiecte care au la bază colaborările între artiști în jurul construirii de text dramaturgic utilizat ca instument de acțiune socială.

Grupuri de teatru, teatre sau proiecte teatrale independente, precum Teatrul Act, tangaProject, Unteatru, Luni de la Green Hours, GodotCafe-Teatru, Compania Daya, Teatrul de pe Lipscani, Teatrul Mignon, Teatrul de Artă, Teatrul de Sufragerie, Teatrul Plai (Bucureşti), Compania teatrală Bis, Teatrul Vostru (Sibiu), Teatrul Fix (Iaşi), Compania Teatrulescu (Craiova), Teatrul Auăleu, Electric Theatre, Teatrul Țache (Timișoara), Reactor de creație și experiment (Cluj-Napoca), Brusc Teatru (Botoșani) au dat un suflu nou mișcării teatrale din România, transformând-o dintr-o muribundă ecranată în fața unor *valori de muzeu*, într-o amazoană care a spart scutul cultural ce sufoca actul artistic în virtutea unei tradiții și a unui trecut nostalgic.

Teatrul independent repune pe scara valorilor *hrana* spirituală și vindecă treptat rănile pe care le-a suferit arta dramatică de-a lungul unei existențe dependente de un paravan bugetar. Festivalurile dedicate teatrului independent, cum sunt *25 de ore de teatru nonstop* și *Sibiu International Fringe Festival* de la Sibiu, *Under cloud* și *Festivalul Național de teatru independent* de la București, dau șansa afirmării mișcării teatrale independente din România și deschid, în același timp, porțile spre integrarea în fenomenul teatral internațional.

Teatrul românesc avea nevoie de o altă formă de exprimare, de un alt tip de actori, de alte spații de exprimare scenică, de o altă dinamică. Teatrul independent a apărut la timp ca o ofertă la cererea acută de schimbare în fenomenul artistic contemporan, ca o lumină călăuzitoare în tunelul pe care societatea contemporană tindea să îl construiască în vederea monitorizării forțate a gândirii și a exprimării libere.

TEATRUL AUĂLEU CA MANIFEST AL RETEATRALIZĂRII TEATRULUI ROMÂNESC

Foto: Auăleu Teatru

„Printr-un geam mic, deschis se aud păsările. Multe. Una dintre ele dă tonul. Că trilul ei s-ar translata printr-o stare generală de bine sau nu, nu pot ști. Mie, cel puțin, îmi tihnește. În urmă cu mulți ani, 10 peste câteva zile, noi cei de atunci, probabil că ne pregăteam de repetiții. Eram în curtea unei case de pe Haşdeu nr.5, domiciliul familiei Bodiciu, care ne-a pus la dispoziție curtea amintită, garajul și încă câteva spații pentru a deschide o poveste care se numea atunci Auăleu - Teatru de Garaj și Curte. Scena din prima noastră curte avea o deschidere de 5 m și o adâncime de 4 m. Se potrivea exact între cele două corpuri de casă și nucul care o mărgineau. Cei 200 de butuci, vopsiți cu roșu ca să imite fotoliile comode de catifea, au încăput la fix, iar cortina roșie recuperată din ruinele unii așezământ cultural din

> oraș parcă era croită pe oglinda micii noastre scene. La fel și stâlpii de cortină și luminile făcute dintr-un vechi război de țesut. Mănușile se potrivesc deseori incomod, nu sunt la fix, față de toate aceste elemente de scenă. Închidea frumos lucrarea un mic gong de 12, primit cadou din partea unei prietene, care l-a oferit spunând: " ... pentru atunci când îți vei face un teatru cu ăia ai tăi." Astăzi știe că l-am făcut și nu regretă”[3].

Așa a început povestea unui grup de tineri împătimiți de teatru care au avut curajul să se arunce în *golul* unui sistem deja obosit de atâta *stat* pe banii *statului* cu urechea ciulită doar la *monștrii sacri* cărora le e frică să cedeze locul celor mai cu caș la gură dar cu pasiunea încă în băț. Cei de la Auăleu au descifrat repejor mersul lucrurilor în teatrul românesc instituționalizat și și-au creat din ingrediente minime o rețetă de succes. Mai mult, au îndrăznit să aspire la un spațiu propriu de manifestare, pornind de la un garaj și o curte, ajungând de puțină vreme la o vilă cu grădină în care se adună zilnic tineri și adulți, bătrâni si copii, cupluri, familii pentru a servi un act de cultură realizat după reguli atipice sau pentru a socializa și a se relaxa într-o locație cu iz de *acasă*.

„Auăleu Teatru“ a citit regulile, apoi a aruncat cartea pe fereastră şi a scris alt regulament. Mai bine de o duzină de artişti, unii, membri permanenţi ai trupei, alţii, colaboratori, îşi fac propriul program, îşi scriu piesele, îşi creează decorurile şi costumele şi, cel mai important, se autofinanţează[4].

Ovidiu Mihăiţă, Christine Cizmaş, Ioan Codrea, Marian Pîrvulescu, Victor Dragoş, Armand Iftode şi Andreea Wolfer sunt membri fideli ai trupei Auăleu. Lor li s-au alăturat Andrei Racolţa, Costin Bleotu, Cari Tibor, Tünde Baczo, Andreea Grigoraş, Lukacs Norbert, Vlad Bividiu şi Mihai Surdea. În teatrul lor nu există maşinişti sau garderobiere, luminişti sau sunetişti, nici măcar șef de producție sau femeie de serviciu, deoarece actorii trupei sunt toate acestea la un loc. Pentru un necunoscător în ale teatrului independent sună puțin hazardat, însă echipa Auăleu și-a instituit propria *organigramă* și propriul *regulament de ordine interioară*, chiar au asimilat tot ceea ce fac ca un home în care creează, scriu, produc spectacole, performează și se pare că au dat lovitura. În 10 ani de funcționare, Teatrul Auăleu a devenit cunoscută pe piața *freelancer*-ilor ca o comunitate profesionistă cu un grad înalt de performanță.

Spectacolele produse de Auăleu și publicul fidel acestora stau mărturie că Auăleu și-a creat un portofoliu binemeritat în peisajul teatral românesc non-instituționalizat.

> „Un spectacol fără decor, muzică, efecte, costume, fum, figuraţie dar la care în schimb se râde. Postura în care sunt puşi artiştii, atunci când trebuie să îşi descrie operele, este ca aceea în care mamele spun despre copiii lor că sunt cei mai frumoşi din lume. Ar fi ilar să ne lăudăm singuri spectacolele. Nu, [...]”[5].

Această descriere este doar un exemplu al stilului creator inconfundabil pe care l-au impus pe piața teatrală independentă. Ovidiu Mihăiță, directorul Teatrului Auăleu nu agreează termenul de teatru independent și refuză să se raporteze la produsul său ca făcând parte din categoria teatrelor independente. Este cumva de înțeles că o ierarhizare a actului artistic este improprie în contextul în care artele, fie ele teatru, muzică, pictură, design etc., transmit până la urmă același mesaj și urmăresc esteticul în egală măsură. A le separa și categorisi într-un fel de gradație scolastică este de prisos.

[3] *Manifestul Teatrului Auăleu* (2015).
[4] Vali Silaghi în *FOTO Auăleu, teatru! Arta din afara sistemului, http://www.adevărul.ro*, ediția online din 3 ianuarie 2014.
[5] Despre spectacolul *Huooooo!!!* pe site-ul propriu *http://aualeu.ro/blog/*

„Dacă noi suntem independenţi, teatrele «oficiale» ar trebui să fie desemnate ca fiind «dependente». Nu cred că trebuie să ne definească statutul financiar şi aş vrea să scăpăm pe cât posibil de titulatura asta de «independent». Ar trebui să fie teatru şi atât, nu contează ce are în spate, cine-l finanţează sau cine nu-l finanţează. Noi ne autofinanţăm, nu avem nimic în spate, niciun suport din partea statului, şi am ajuns să nu mai avem sigle pe afiş, ceea ce e mai rar. Sigur, siglele pe afiş nu sunt neapărat un lucru rău şi aş face-o, dar în anumite condiţii", explică Mihăiță [6].

Auăleu este un teatru care respinge tot ceea ce este legat de un sistem, aproape că formula sa teatrală poate fi numită antisistem. Membrii echipei s-au străduit în toți acești ani de la înființare să creeze o punte de comunicare cu toate categoriile sociale ale comunității, să se adreseze mai puțin elitei, cu alte cuvinte am putea descrie Auăleu ca fiind un teatru popular. Popularitatea sa se manifestă nu numai prin diversitatea spectatorilor, ci și prin felul în care au reușit să-și creeze un nume în sfera teatrală non-bugetară și să-și câștige un public fidel care să reacționeze pozitiv la actul artistic oferit de membrii echipei.

Nu se știe dacă printre obiectivele pe care le-au avut la început se număra și educarea tinerei generații și atragerea ei spre teatru. Cert este că Teatrul Auăleu și Scârț Loc Lejer au devenit *celebre* în rândurile elevilor sau studenților care le trec pragul benevol, avide de un act teatral altfel sau de socializare altfel.

La Auăleu nonconformismul este la el acasă, iar actorii săi se feresc straşnic de a nu cădea în mrejele compromisului. Disciplina și munca sunt ingredientele de bază ale trupei. Auăleu se dorește un teatru incomod, contrar titulaturii *loc lejer,* un teatru care să se sprijine pe propriile forțe, să nu depindă financiar de nicio instituție și să aibă libertatea de a-şi exprima crezul artistic. La 10 ani de la înființarea sa putem spune că timișorenilor li s-a făcut un cadou neprețuit din partea unor tineri dornici să trăiască pentru teatru și în teatru.

Ce urmează?

„Am şi avem multe planuri în privinţa a ceea ce urmează să montăm, să îmbunătăţim, să schimbăm şi aşa mai departe, însă cea mai mare ţintă în momentul de faţă este să găsim un loc un pic mai mare pentru teatrul nostru. La noi, sălile au câte 23, respectiv 43 de locuri pentru spectatori, iar în momentul de faţă nu lipim nici măcar un afiş pentru că ar rămâne oamenii pe afară. Am ajuns în situaţia paradoxală de a ne feri să facem prea multă publicitate. În sistemul de rezervări a biletelor în care funcţionăm este tot timpul plin, cu mici excepţii inexplicabile. E doar o chestiune de timp treaba cu sala. Avem totul pregătit pentru ea, scaune, instalaţie de sunet, răbdare, gradene, lumini, încăpăţânare, gong, nervi ş.a.m.d…"[7].

Bibliografie:

Despre spectacolul *Huooooo!!!* pe site-ul propriu *http://aualeu.ro/blog/*

FOTO Auăleu, teatru! Arta din afara sistemului, http://www.adevărul.ro, ediția online din 3 ianuarie 2014.

Logigan, Vlad. 2013. Interviu acordat „Revistei 22", în 26.11.2013, vezi http://www.revista22.ro/cui-i--e-frica-de-teatrul-independent-ii-34285.html#

Manifestul Teatrului Auăleu (2015)

Mihăiță, Ovidiu. 2014. Interviu, http://artactmagazine.ro/interviu-cu-actorul-ovidiu-mihaita-aualeu-teatru/

Silaghi, Vali. 2014, în: *FOTO Auăleu, teatru! Arta din afara sistemului, http://www.adevărul.ro*, ediția online din 3 ianuarie 2014.

[6] *FOTO Auăleu, teatru! Arta din afara sistemului, http://www.adevărul.ro*, ediția online din 3 ianuarie 2014

[7] Ovidiu Mihăiță, interviu, http://artactmagazine.ro/interviu-cu-actorul-ovidiu-mihaita-aualeu-teatru/

Recenzii

Reviews

Silvia Madincea Paşcu, *Le espressioni idiomatiche in italiano, romeno e inglese*, Mirton/Amphora, Timişoara, 2010, 185 p.

Il lavoro *Le espressioni idiomatiche in italiano, romeno e inglese*, apparso presso le Case Editrici Mirton e Amphora, concepito da Silvia Madincea Paşcu, è "uno strumento di lavoro, che in una certa maniera, completasse il materiale linguistico dei dizionari bilingui". Inoltre, l'autrice ci avvisa nella premessa che "a parte i traduttori, il lavoro si rivolge ai lessicografi, ai professori, agli studenti liceali o universitari che studiano l'italiano. Allo stesso tempo, può essere consultato anche dai locutori di madre lingua italiano che studiano il romeno" (p. 9).

Il libro comprende sette capitoli: 1. *Fraseologia. Definizione e oggetto di studio;* 2. *Breve storia dello studio delle espressioni idiomatiche*; 3. *La fissità e l'opacità delle espressioni idiomatiche*; 4. *Richieste di ogni studio confrontativo*; 5. *Gruppi di fraseologismi aventi lo stesso contenuto concettuale*; 6. *Gruppi di fraseologismi con la stessa componenza lessicale*; 7. *Analisi contrastiva delle espressioni idiomatiche in I, R ed E*, seguiti da conclusioni, da dieci allegati, dalla chiave degli esercizi e dalla bibliografia.

I primi quattro capitoli trattano aspetti teorici quali la definizioni della fraseologia, una breve storia della fraseologia e dei fraseologismi, le caratteristiche obbligatorie (la fissità) e secondarie (l'opacità) delle unità fraseologiche, cosi come gli aspetti metodologici usati dalla linguistica contrastiva nello studio delle espressioni idiomatiche.

Nei due capitoli successivi i metodi d'analisi proposti da Evseev (1978) sono usati sopra un corpus di espressioni prese dal romeno e dall'italiano. L'analisi viene strutturata prima secondo una classifica semantica delle espressioni aventi lo stesso contenuto concettuale (cioè "ingannare" – "a înşela" e "correre" – "a fugi") in romeno e italiano, ma anche secondo una classifica delle espressioni idiomatiche aventi lo stesso termine dominante (*occhio - ochi* e *testa - cap*).

Il settimo capitolo propone un'analisi contrastiva diversa di quaranta espressioni idiomatiche raccolte dal romanzo *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco e dalle sue traduzioni in inglese e romeno. Le espressioni sono raggruppate secondo la convergenza e la divergenza tra le tre lingue. L'autrice analizza non solo le strutture identiche in due o in tutte le tre lingue, ma anche quelle che presentano divergenze maggiori, qualche volta indicando varianti più fedeli delle espressioni italiani in romeno ed inglese. L'analisi morfo-sintattica delle espressioni rileva le similitudini e le differenze nelle due lingue romanze (italiano e romeno), ma anche tra le due lingue romanze e l'inglese.

L'autrice sottolinea il fatto che le espressioni "specifiche per una lingua presentino dei problemi per i traduttori e i parlanti di un'altra lingua, visto che non sia facile trovare l'equivalente semantico delle espressioni in un'altra lingua". (p. 146)

I capitoli dedicati all'analisi delle espressioni idiomatiche, cioè i capitoli 5, 6 e 7, vengono seguiti da una sezione di esercizi, accompagnati dalle chiavi risolutive.

Sulla copertina del libro, la professoressa Adriana Costăchescu sostiene che il libro *Le espressioni idiomatiche in italiano, romeno e inglese* è:

> „(…) o lucrare interesantă de cercetare în domeniul expresiilor idiomatice a cărei originalitate constă în analiza de corpus (abordare rar întâlnită în domeniu) şi în caracterul trilingv. Este, în mod fundamental, o lucrare de semantică şi de sintaxă contrastivă, ce îşi propune să releve mecanismele poetice (în sensul retoricii structuraliste a Grupului de la Liège – Grupul μ) ce se manifestă în crearea şi consacrarea, prin uz, a expresiilor idiomatice."[1]

Mirela BONCEA
(Università dell'Ovest di Timişoara)

[1] "(...) un'interessante ricerca sulle espressioni idiomatiche la cui originalità risiede nell'analisi di corpus (approccio raramente visto nel campo) e nel carattere trilingue. Si tratta, fondamentalmente, di un lavoro di semantica e sintassi contrastiva, che mira a rivelare i meccanismi poetici (nel senso della retorica strutturalista del Gruppo Liegi - Gruppo μ), che si manifestano nella creazione e la consacrazione attraverso l'uso, delle espressioni idiomatiche".

Loredana Pungă, *Language in Use: Metaphors in Non-Literary Contexts*, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 259 p.

Il volume intitolato *Language in Use: Metaphors in Non-Literary Contexts*, apparso presso le Casa Editrice Cambridge Scholars, e curato dalla studiosa Loredana Pungă, raccoglie tra le sue copertine sedici contributi dedicati al tema della *metafora* e alle sue varie sfaccettature linguistiche. Si tratta di un tema approfondito, così come viene già anticipato nel titolo, in "Non-Literary Contexts". Secondo la curatrice del volume, il lavoro è:

> "*a kaleidoscope of studies born from the belief that there is always something more to say about metaphor. What unites the pieces of this kaleidoscope is that all chapters rely (heavily or just secondarily) on conceptual metaphor theory. As such, they are meant to bring together applications of this theory (and some of its further developments) in a variety of contexts and types of discourse, against a multitude of cultural backgrounds.*"[2] (2016: XV)

I contributi presentati nel libro dimostrano come negli ultimi decenni si è creato un legame tra la linguistica applicata e le scienze della comunicazione, dei mass media, della tecnologia della comunicazione, un legame che, nell' arco dei tempi, è divenuto più forte e articolato. Come attestano i contributi in questo volume, la stretta connessione tra le scienze sopra nominate e la linguistica applicata si realizza nella ricerca, nelle pratiche comunicative e nella didattica.

Il libro apre con un elenco di illustrazioni, un elenco di tabella, un'introduzione in cui vengono presentate alcune teorie sulla metafora senza avere pretese esaurienti. La curatrice indica, in queste pagine introduttive del volume, l'approccio linguistico e cognitivo-linguistico alla metafora, e discute la metafora al di là della lingua, per esempio nella musica o nelle immagini. Quest'ultimo approccio è stato iniziato da Forceville (1996), che si è concentrato su metafore nella pubblicità, in particolare, su quelle pittoriche (in foto) e verbo-pittoriche (in immagini accompagnate da lingua).

Il lavoro comprende due parti: I. *Metaphors at Play and Work* e II. *Living with Metaphors*, ognuna con contributi di vari autori, seguite da una breve presentazione di ogni autore e dall'index bibliografico.

La prima parte intitolata *Metaphors at Play and Work* comprende 7 capitoli che discutono le metafore nel linguaggio di tutti i giorni: *Metaphors of/in Translation* di Éva Antal (un'analisi sulle metafore della *verità*, *la purezza*, *l'integrità* e *la frammentazione*), *Literal and Transferred Meanings of "Green" in English and Serbian: A Contrastive Analysis* di Sonja Rodić (un'analisi dei sigificati letterali e metaforici del termine *verde-zelena nell'inglese e serbo*), *Metaphorical Ways of Expressing the Concepts Good and Bad in English and Serbian* di Aleksandra Kardoš (un'analisi contrastiva dell'espressione metaforica dei concetti di *bene* e *male* in inglese e serbo), *The Devil has No Shades of Grey: A Contrastive View of English and Serbian Metaphors for the Color Black* di Sanja Krimer-

[2] "un caleidoscopio di studi nati dalla convinzione che ci sia sempre qualcosa in più da dire su metafora. Ciò che unisce i pezzi di questo caleidoscopio è che tutti i capitoli si basano (specialmente o solo secondariamente) sulla teoria della metafora concettuale. Come tale, essi sono destinati a riunire applicazioni di questa teoria (e alcuni dei suoi ulteriori sviluppi) in una varietà di contesti e tipi di discorso, contro una moltitudine di culture".

Gaborović (un'analisi contrastiva sulle metafore partite dal colore *nero* in inglese e serbo), *Metaphor in Sports Terminology in English and Serbian* di Mira Milić (uno studio dei termini metaforici dei giochi con la palla e ginnastica in inglese e serbo), *Anthropomorphic Metaphors in Winespeak: A Conceptual and Context Based Analysis* di Loredana Pungă (un'analisi delle metafore antropomorfe del vino da cento note in inglese sulla degustazione di vini) e *Food for Thought–Thought for Food: A Romanian-Russian Corpus of Metaphors Based on Culinary Terms* di Daniela Gheltofan (uno studio contrastivo delle metafore dei termini culinari in romeo e russo).

La seconda parte intitolata *Living with Metaphors* comprende 9 capitoli che discutono le metafore in discorsi privati (diari e storie di vita) e pubblici (sulla scena politica, nella pubblicità e campagne mediatiche, nell'insegnamento delle lingue e nell cinema): *Metaphors in Diary Studies: A Glimpse "Inside the Black Box"* di Codruța Goșa (uno studio delle metafore concettuali ritrovate nei diari di quattordici studenti), *The Road of Life and the Ladder of Career: A Case Study of Romanian Life and Career Metaphors* di Andreea Ioana Şerban (un'analisi delle metafore concettuali individuate nelle interviste sulla vita e cariera di sei donne romene di diverse età), *Politics-Words at War? A Metaphor Analysis of Presidential Election Speeches in Post-Communist Romania* di Luminița Frențiu (analisi delle metafore concettuali ritrovate nei discorsi politici dei candidati presidenziali romeni nel 2004 e 2014), *Body Matters: Metaphors of the Feminine Body in Print Advertisements* di Annamaria Kilyeni (uno sudio sulla concettualizzazione del corpo della donna nelle pubblicità delle riviste glossy degli Stati Uniti e Inghilterra), *Metaphors and Calls for Action in Media Advocacy Campaigns on Social Issues* di Irina Diana Mădroane (un'analisi del ruolo della metafora nella campagna mediatica per l'asistenza degli anziani), *Metaphors in Oral Classroom Discourse: The Case of the "Soc[k]" Dictionary* di Valentina Carina Mureşan (uno studio delle metafore concettuali usate durante otto lezioni di inglese), *Multimodal Metaphors in "The Romanian New Wave"* di Gabriela Tucan (uno studio sulla metafora in tre brevi produzioni cinematografiche romene), *Multimodal Metaphors in Films: People are Animals as a Gendered Conceptualization across Englishes* di Anna Finzel (uno studio sulla la concettualizzazione di genere della metafora zoomorfica in quattro film di Inghilterra, India e Nigeria) e *Baking Layers of Meaning: The Grand Budapest Hotel (2014)* di Eliza Claudia Filimon (un'analisi dei costrutti metaforici usati nel film *The Grand Budapest Hotel*).

L'originalità del volume risiede nel fatto che è riuscito raccogliere nelle sue pagine punti di vista diversi sulla metafora ed ha dimostrato la ricchezza di indagare su questo argomento: tutti i punti di vista presentati nei sedici capitoli sono future possibili direzioni di ricerca.

Consideriamo che il volume sia di grande interesse non solo per la ricerca linguistica, ma anche per lo studioso di linguistica, che troverà nelle pagine del libro una pluralità di prospettive di analisi che si ascrivono agli ambiti di ricerca di linguistica applicata. Il docente di lingua troverà spunti per innovare l'insegnamento linguistico assegnando alle novità comunicative un posto di rilievo, al passo con i tempi e con gli interessi dei giovani studenti.

Mirela BONCEA
(Università dell'Ovest, Timișoara)

Quand les poètes se rencontrent dans l'ouvroir de la critique

Letiţia ILEA[3], *L'Univers poétique de Boris Vian*, Cluj-Napoca, éditions Grinta, 2010, 274 pages, ISBN 978-973-126-233-8.

Reddite quae sunt Caesari, Caesari et quae sunt Dei, Deo.

Poète par sa première nature, Letiţia Ilea est curieuse et désireuse de voir comment la poésie fonctionne chez un Grand Poète que la critique compte parmi les auteurs-carrefour du XXe siècle : Boris Vian. L'ouvrage dévoile le poète qui visite un autre poète dans sa « fabrique » poétique, désireux d'une analyse détaillée, préoccupé à rien oublier, à tout dire, soit des repères biographiques qui puissent expliquer certaines tournures, soit sur la réception de la poésie de Boris Vian. Issu de la passion pour cet écrivain qui date depuis vingt ans, l'ouvrage de Letiţia Ilea sur Boris Vian a le point de départ sa thèse doctorale, soutenue à l'Université *Babeş-Bolyai* de Cluj-Napoca.

Structure de l'ouvrage : l'introduction suivie de deux parties, organisées à tiroirs avoisinés dont l'objet d'étude est la poéticité de l'œuvre de Boris Vian et le degré de poéticité des genres composant l'œuvre de celui-ci : la poésie de la poésie, la poésie de la musique, la poésie de la chanson, la poésie du roman et la poésie du théâtre.

Letiţia Ilea avance l'hypothèse que l'œuvre de Boris Vian se trouve sous le signe du poétique, qu'il s'agisse des poèmes proprement dits, du roman, de la chanson ou du théâtre, l'univers où Boris Vian « plonge le lecteur baigne de poésie à tous ses niveaux » (p.9). La démarche de Letiţia Ilea commence par un grand détour, consistent et nécessaire, au territoire de la poésie et du poétique, en tant que notions-souche pour toute investigation de ce type : ce serait les pilons d'échafaudage pour que l'analyse de l'œuvre de Boris Vian soit menée à bonne fin. Ce détour dévoile des lectures riches et profondes des maîtres de la poétique, allant des classiques grecs, Aristote et Platon, utilisant les classiques « modernes » du XXe siècle : Martin Heidegger, Jean Cohen, Matei Calinescu, Mikel Dufrenne, Henri Meschonnic, Roman Jakobson, Jean-Yves Tadié ou Maurice-Jean Lefebve, ainsi que la bibliographie plus récente telle que : Jean-Louis Joubert, Yvon Balaval, Yvonne Goga, etc. Un vrai tour de force dont le résultat remarquable – une synthèse pertinente et solide de ces sources critiques – peut servir d'introduction ou de prolégomènes à tout cours de Poétique professé à l'Université. La première partie de l'ouvrage pose donc les fondements qui organiseront l'ensemble.

L'étude de la littérature connaît bien des tensions dans son histoire disciplinaire. L'une des tensions que l'on pourrait identifier est celle qui existe entre la critique impressionniste, toujours hétérogène, et la critique génétique à tendance homogénéisante. Cet ouvrage présente des points de vue qui illustrent les défis et les opportunités qu'une telle tension peut poser (à profit, bien évidemment) à l'étude de la poésie de Boris Vian, de son roman poétique et de son théâtre poétique (réunis dans la deuxième partie de l'ouvrage). Tout d'abord, l'auteure définit le cadre théorique de la poétique dont elle fait une synthèse minutieuse des principales sources critiques sur la poïèse de la poétique. La tension dont nous parlions plus haut se vérifie, comme reconnaît l'auteure, entre la manière d'interpréter la poésie : selon le point de vue de lecteur ou/et selon le point de vue du poète, le fabriquant, le marchant et le passeur de mots. Ensuite, Letiţia Ilea établit les repères d'un Vian auteur-

[3] Letiţia Ilea, née en 1967 à Cluj-Napoca. Diplômée de la Faculté des Lettres de l'Université *Babeş-Bolyai* de Cluj-Napoca, section Français-Roumain (1989). Docteur ès Lettres (thèse portant sur la littérature française du XXe siècle). Maître de Conférences à la Faculté des Sciences Economiques de la même Université, au Département des Langues Modernes. Recueils de poèmes parus : *eufemisme*, 1997 ; *chiar viaţa* (1999) ; *o persoană serioasă* (2004) ; *est-cris* (Paris, Transignum, 2005) ; *terrasses* (Marseille, CIPM, 2005) ; *apprivoiser le silence* (Marseille, Autres Temps, 2005) ; *blues pentru cai verzi* (2010) ; *întâmplări obişnuite* (2016). Elle a reçu neuf prix littéraires pour la poésie en France et en Roumanie.

carrefour, qu'elle envisage en nombre de trois au moins (Boris Vian, écrivain total ; Boris Vian, musicien complet ; Boris Vian, le « non-enrégimentable » dans le paysage contemporain à lui) qui « aident » à la difficulté de classer Boris Vian dans un courant littéraire quelconque.

La première partie, dédiée à la poïèse de la poésie, se termine par deux regards en complément : Boris Vian et la critique : La réception de la poésie de Boris Vian, qui examinent, de façon transversale, l'aversion de Boris Vian par rapport à la critique et à la réception inadéquate et incomplète de sa poésie. Tout en ajoutant des éléments de cadrage correct (là où ceux-ci manquent : le volume *Les Fourmis*, par exemple, ou la présence de Boris Vian dans certains dictionnaires de littérature), Letiţia Ilea opère avec rigueur et vigueur une synthèse dense des axes principaux qui traversent l'interprétation de l'œuvre de Boris Vian à l'heure actuelle.

L'ouvrage de Letiţia Ilea peut être rangé dans la catégorie des dossiers bien documentés et minutieusement travaillés où l'exégète met sous la loupe les genres littéraires abordés par Boris Vian, les analysant sous plusieurs angles : thématiques, péritextuels et comparatifs. Un chapitre audacieux par ses objectifs est, sans doute, celui dédié à la « Poésie et musique chez Boris Vian » où les sous-chapitres s'intéressent, tour à tour, aux similitudes et aux différences à l'égard de la musique du poème, de la chanson et de la poésie de la chanson. Comment innover dans le domaine de la musicalité poétique ? Selon Borin Vian, par stridence, disharmonie ou « a-musicalité » dans des poèmes ayant comme sujet la musique, ou, par contre, par musicalité interne du vers : des rimes riches, des allitérations, des assonances, des répétitions. La conclusion est que : « c'est pourquoi, à notre avis, on devrait étudier ses chansons avec les mêmes outils et au même titre que ses textes poétiques (p.203), car la poésie, même commandée, représente le niveau le plus haut de l'activité de l'esprit. Letiţia Ilea évite la critique impressionniste, car elle se propose de surprendre pertinemment les lois propres gouvernant l'univers - qui pourrait à tout instant recevoir l'appellatif de poétique -, de Boris Vian.

Pourquoi situer Boris Vian dans son siècle ? Afin de bien juger et jauger la réception de son œuvre et la situation de l'écrivain dans son œuvre qui « donne souvent l'impression d'avoir été incapable de raconter autre chose que lui-même » (p.39). Non que les repères biographiques expliquent l'œuvre, mais ils saisissent les liens subtils qui s'établissent entre la vie et l'œuvre qui, dans le cas de Boris Vian, se constituent « en un véritable systèmes de vases communicants. »(p.40) « Par cela, Vian est à l'origine de cette fusion des genres que l'on constate pendant les dernières décennies dans la culture contemporaine ; le post-modernisme s'est ingénié à fondre des mélanges inattendus, des ingrédients culturels dans des alliages plus ou moins réussi. » (p.52-53) Ces trois axes s'entremêlent dans des explications que Letiţia Ilea donne dans des sous-chapitres ultérieurs, relevant le fort rapport qu'entretiennent entre eux les thèmes cardinaux de l'œuvre de Boris Vian : la mort, le bonheur, l'amour et la femme, la religion, la guerre, le travail, l'ailleurs. Cet ouvrage se termine par la conclusion qui, en un premier temps, applique l'étiquette de *homo universalis* du XXe siècle pour Boris Vian et, en un deuxième temps, souligne les défis qui se posent à cet enjeu, notamment la superposition parfaite entre la vie de l'homme et l'œuvre de l'écrivain. D'ici jusqu'à l'affirmation que « l'existence même de Boris Vian est poétique » (p. 264) il n'y a qu'un pas.

Docte et audacieux, pertinent et dense, minutieux et rigoureux, clair et bien argumenté, l'ouvrage de Letiţia Ilea sert à tous qui s'intéressent à Boris Vian, exégètes chevronnés ou amateurs curieux. C'est un instrument de travail indispensable à toute démarche critique sur la poétique du XXe siècle en général, sur la poésie de Boris Vian en particulier.

Ramona MALIȚA
(Université de l'Ouest de Timişoara)

GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen, MONTERO CURIEL, M.ª Luisa, MARTÍN CAMACHO, José Carlos, RODRÍGUEZ PONCE, M.ª Isabel (coords.), ***El discurso de la gramática. Estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo*****, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2015, 358 p.**

Prefaţa volumului omagial dedicat Prof.univ. dr. José Manuel González Calvo de foştii săi studenţi, colegi şi colaboratori începe cu o frază care exprimă recunoaşterea şi recunoştinţa primilor săi doctoranzi: "En estos tiempos convulsos, de mudanza y derroque, urge reivindicar la figura del maestro como un escudo contra la estulticia y la mediocridad, como un asidero firme en los vaivenes caprichosos de la docencia y un espejo donde reconocer el perfil humano de la profesión."

Volumul cuprinde 25 de contribuţii ale unor profesori spanioli şi doi străini, în majoritate pe teme legate de morfologie şi sintaxă spaniolă, lexicografie, lexic, limbaje de specialitate, limbă literară. Două articole tratează interesul şi contribuţia unor umanişti din secolul al XVIII-lea în ce priveşte conceptul de "propoziţie" (Du Marsais şi Beauzée) şi preocupări remarcabile pentru învăţarea gramaticii în acea perioadă.

Articolul cel mai emoţionant şi cel care deschide prezentul volum este semnat de reputatul Ricardo Senabre Sempere, fostul profesor şi conducător de doctorat al lui J.M. González Calvo, cu care acesta a colaborat aproximativ 48 de ani. Din mărturiile personale ale fostului magistru aflăm că principalele direcţii de cercetare ale profesorului González Calvo sunt studiile gramaticale şi cele legate de limba textelor literare.

María Azucena Penas Ibáñez şi José Luis Peña Díaz semnează articolul *La atracción modal en Cicerón. Algunas notas críticas sobre su significado procedimental*, în care prezintă opera celebrului orator şi analizează cauzele care produc un fenomen gramatical frecvent întâlnit în diverse limbi, atracţia modală, considerat de fapt o anomalie.

În articolul *Sintaxis, discurso y creatividad léxica: delocutividad interjectiva en español* Ramón González Ruiz şi Manuel Casado Velarde oferă precizări metodologice cu privire la acest concept şi prezintă trăsăturile caracteristice ale formaţiunilor verbale delocutive în care se remarcă prezenţa sufixului –ear: ayear, jalear, jesusear, sisear, zapear etc.

Ignacio Bosque analizează în articolul său intitulat *Usos modales de los adverbios de facilidad y dificultad* complexitatea sintactică a acestor adverbe.

În *Cuestión de límites ¿o de limitaciones?* Antonio Narbona porneşte de la studiile cele mai inovatoare ale lui González Calvo despre analiza sintactică, referindu-se la diferitele chestiuni polemice şi la unele limite ale teoriei lingvistice.

Gloria Clavería Nadal şi Ángel J. Gallego Bartolomé se ocupă de aşa numitele unităţi frazeologice într-o contribuţie cu titlul *Notas sobre fraseología y sintaxis: el caso de* haber sospecha/sospechar. Este vorba, în primul rând, de o privire diacronică a predicatului complex „haber sospecha" întâlnit în texte între secolele al XII-lea şi al XV-lea şi mai apoi de unele observaţii privind sincronia limbii spaniole.

Nu lipsesc nici importante referinţe din domeniul limbilor romanice: în articolul *Los adverbios flexionados* profesorul austriac Martin Hummel analizează un amplu corpus diacronic şi diatopic din spaniola vorbită în Chile.

Santiago Alcoba demonstrează interes pentru identificarea diferitelor valori temporale ale subjonctivului spaniol, cu o privire specială asupra registrelor de limbă, într-

un articol cu titlul Subjuntivo indicativo.*¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara, ...en esta verde baranda!*

Ramón Almela critică unele aspecte defectuoase legate de elaborarea capitolului despre numele de locuitori din *Nueva gramática de la lengua española* (2009), şi anume neglijenţă în precizarea conceptelor, rutină în structurare, lipsă de rigoare în alcătuirea subcapitolelor, pozitivism capricios, frivolitate empirică, imprecizie noţională şi terminologică.

În articolul *Todo: un vínculo entre culturas*, profesoara poloneză Joanna Wilk – Racięska analizează legătura dintre gramatical şi cultural, mai exact relaţia lingvistică şi culturală dintre spaniolă şi limbile indigene (spaniola din Paraguay). Este vorba de aspect ca dimensiune semántico-discursivă şi cosmoviziunea guaraní.

Studiul lui Mario García-Page, *Formación de palabras con nombres de animales* analizează lexicul zoomorf cu sursele lui diverse: latinisme, elenisme, arabisme, americanisme etc. Noile derivate sunt în mare parte formaţiuni sufixate, deşi nu lipsesc nici cuvintele compuse sau parasintetice, iar în unele cazuri, ce-i drept, foarte rare, nici chiar acronimele (mariposa, gansarón, mergánsar, bogavante).

Pilar Montero Curiel analizează în articolul *Marcadores de saludo y despedida en el habla juvenil extremeña* formulele de salut dintr-un corpus provenit din anchetele realizate în 2013 cu un grup de şaizeci de studenţi în registru familiar şi formal. Profesoara din Extremadura remarcă profundele schimbări generaţionale determinate îndeosebi de factori psihosociali, care exercită un rol decisiv în cazul de faţă. Conceptele care ordonează aceste formule în situaţii de comunicare sunt *poder* şi *solidaridad*.

Volumul conţine şi contribuţii cu teme din domeniul lexicografiei: Manuel Alvar Ezquerra şi Aurora Miró Rodríguez, cu articolul *Las normativas del español con las lenguas filipinas en el siglo XIX* iar Leonardo Gómez Torrego cu cel intitulat *Presente y futuronormativo respecto del Diccionario panhispanico de dudas*.

Articolul lui Jesús Pena, *Problemas de tipo morfológico en el léxico de especialidad. Análisis para la BDME*, examinează obstacolele cu care se confruntă specialiştii în morfologie când trebuie să analizeze cuvintele din lexicul de specialitate construite pe teme grecolatine. Autorul oferă informaţii foarte utile referitoare la BDME (Base de datos morfológica del español).

Limbajul politic este analizat de Luis Cortés Rodríguez în *El tema* adelanto *en los inicios de "Los debates en torno al estado de la nación"(DEN)* iar cel publicitar de María Vitoria Romero Gualda în *Un poco más acerca de preguntar en el discurso publicitario*, din care rezultă importanţa aspectelor pragmatice în actele de vorbire luate în discuţie.

Există în prezentul volum şi patru contribuţii pe teme literare. Gregorio Torres Nebrera comentează poemul albertian *Invitación al arpa* în articolul său *Motivado por Bécquer* (lectura de un poema de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti) iar Jesús Cañas Murillo tratează în *Vicente García de la Huerta y la traducción: texto y contexto de una polémica* problema corectitudinii traducerii în spaniolă a unor opere literare străine aşa cum apare ea la autorul menţionat în titlu în comparaţie cu alţi autori cu care polemizează sau este de acord.

María Isabel López Martínez scrie un articol intitulat *Drogas y estrategias narrativas* cu scopul de a urmări, în diverse texte literare din cultura occidentală sau culturi exotice din actualitate sau din epoci mai vechi.

La acest volum colaborează şi José Roso Díaz cu articolul *Celos y engaños en el teatro de Lope de Vega*, în care se concentrează asupra temei în cele trei etape ale evoluţiei dramatice ale lui Lope.

Structurat în ordine alfabetică, volumul omagial este consistent (358 p.) şi publicat în condiţii grafice absolut remarcabile. Au contribuit la realizarea lui, din diferite universităţi spaniole de prestigiu, discipoli, prieteni şi colegi ai Profesorului José Manuel González Calvo, fidel şi admirabil slujitor al limbii spaniole şi al ideii de romanitate.

Luminiţa VLEJA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Volum apărut cu sprijinul:

arheovest

1956-2016

EMBAIXADA DE PORTUGAL
BUCARESTE

INSTITUTO CAMÕES PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BUCAREST

cooperación
española

PONTEM ROMANITATIS SERVEMUS!
SRT
Centrul de Studii Romanice din Timişoara

SINDICATUL UNIVERSITAS TIMISIENSIS
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIŞOARA

AFILIAT LA F.N.S. ALMA MATER

Magnoli
Arte

LOGO DI: Mº ANGELO GRILLI